EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS

PARIS 1900

António Guerreiro

EXPO'98 LISBOA

Texto
António Guerreiro

Revisão de Texto
Fernando Milheiro

Design Gráfico
Luis Chimeno Garrido

Coordenação de Edição
Fernando Luís Sampaio

Coordenação de Produção
Diogo Santos

Fotocomposição, Selecção de cor e Fotolitos
Facsimile, Lda

Impressão
Seleprinter, Sociedade Gráfica, Lda.

Créditos Fotográficos
Arquivo Fotográfico de ROGER-VIOLLET, Paris
Musée des Arts Décoratifs, Paris

Depósito Legal
89455/95

ISBN 972-8127-18-9

Tiragem
2 000 exemplares

Lisboa, Maio de 1995

Uma Edição

EXPO'98 LISBOA



I

«MOTIVO DE DELÍRIO DO SÉCULO XIX»

No seu *Dictionnaire des idées reçues*, Flaubert não se esqueceu de incluir o verbete «Exposição», para o qual dá uma definição lacónica, quase amável: «motivo de delírio do século XIX.» O autor de *Bouvard et Pécuchet* faz-nos assim imaginar o entusiasmo das massas pelo fenómeno das exibições públicas da arte, do saber técnico e científico, das criações industriais que este século burguês deu à luz com uma fé quase ilimitada no progresso e na criatividade humana.
É este movimento geral de aplauso incondicional ou de euforia que leva Flaubert a ver a exposição como mais um lugar-comum da sua época, representável como farsa no trabalho enciclopédico a que se entregam os dois simpáticos idiotas criados pelo autor de *Madame Bovary*, Bouvard e Pécuchet. E quando, em meados do século, a ambição de universalidade se vem acrescentar à ideia de exposição é o projecto em si que passa a ser concebido nas regiões do delírio. Como não haveria o século que inventou a noção de obra de arte total de se sentir fascinado pela possibilidade de representar uma síntese da totalidade do saber e dos produtos da civilização do progresso? Esta síntese antecipada exprime a tentativa de fixar e tornar objecto de exibição o espaço da existência e da evolução: «Todas as regiões e até, numa retrospectiva, todas as épocas. Desde a agricultura às minas, desde a indústria, as máquinas que eram mostradas em funcionamento, até à arte e aos ofícios artísticos (...) Abstracção feita de motivos incontestavelmente utilitários [este século] queria fazer surgir a visão do cosmos humano mergulhado num novo movimento.[1]»
De todos os lugares-comuns que Flaubert foi acrescentando ao seu dicionário a partir de 1847 com o objectivo de demolir a estupidez e a *canaillerie humaine* (ou seja: as formas de identificação acrítica das pessoas com a sua própria época através de cristalizações ideológicas, ideias estabelecidas e comportamentos naturalizados) a «exposição», sobretudo quando ela é «universal», é aquela que se identifica com a dimensão mais gloriosa do século XIX.
As exposições foram para o século XIX motivo de delírio porque encontraram a sua razão de ser num dos pontos centrais de identificação do século consigo próprio: o nascimento do fenómeno das massas. Tal como a ópera tinha sido o espectáculo do século barroco, pensado e representado à medida de uma presença tutelar que era a do corpo do rei, as Exposições Universais da segunda metade do

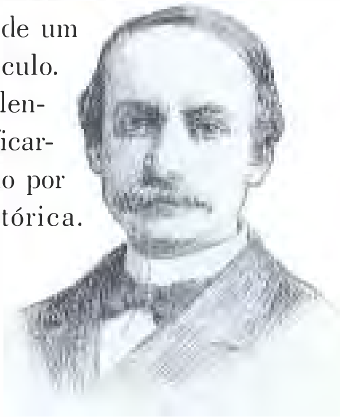
século XIX (e também, de algum modo, os *salons* de arte a que Baudelaire dedicou largas páginas de crítica) consagram a presença das massas, supõem a existência de um novo sujeito social que determina uma nova concepção e configuração da cidade como lugar da multidão. A Exposição Universal não se limita a fazer parte da vida da metrópole moderna, reproduz ela própria, em miniatura, o novo modelo de vida urbana: mobiliza as massas, convida-as a deambular no seu interior e a participar no espectáculo que lhes oferece, torna essa participação, ela própria, parte substancial e necessária. Aqui, o deslumbramento ou é colectivo ou não existe. Destas grandes Exposições podemos dizer o mesmo que Walter Benjamin, na sua *Pequena História da Fotografia*, disse do cinema: «O cinema fornece matéria para uma recepção colectiva simultânea, como desde sempre a arquitectura.[2]»
As massas que alimentam as Exposições Universais e dão um novo ritmo à cidade, que tem de se adaptar à nova realidade das multidões, foram criadas pelos novos modos de produção industrial. O século XVIII tinha inventado o prazer; o século XIX inventa o trabalho, faz dele uma ideologia e transforma-o em matéria épica pronta a ser plasmada no romance naturalista. O progresso e o futuro são as ideias redentoras que dão sentido ao trabalho. Neste sentido, as Exposições Universais são, na segunda metade do século XIX, um balanço do trabalho feito e uma antecipação do trabalho que ainda é preciso fazer, não para se atingir um fim, mas precisamente para garantir que o fim não seja atingido: o tempo é linear, cumulativo, orientado no sentido do futuro. As massas são esses esquadrões do progresso com ordens para avançar, tão familiarizadas com o peso da matéria e com a experiência da força física que só em momentos especiais, como o das exposições, é que podem sonhar com as motivações metafísicas de tanto esforço organizado. Esse sonho é privilégio dos que, pensando e escrevendo, como Balzac, interpretaram a alta missão do século: «O nosso século ligará o reino da força isolada, abundante em criações originais, ao reino da força uniforme, mas niveladora, igualizando os produtos, produzindo-os em massa, e obedecendo a um pensamento unitário, última expressão das sociedades.[3]»
A apologia e a glorificação solene do trabalho haveriam de produzir o seu contrário: a figura do dândi, tal como Baudelaire o concebeu e encarnou, entregue a um ideal de vida de absoluta esterilidade e reivindicando para as suas criações o estatuto de produtos inúteis, retirados da corrente maioritária dos bens

sociais e apenas capazes de exacerbar a sua condição gratuita. Mas na Exposição Universal, tal como o século XIX a concebeu, as diferenças atenuam-se e cada um encontra o seu lugar: o dândi e o trabalhador, o político e as massas, todos vêem confirmada a sua legitimidade, a todos é reconhecido um papel social nessa cidade utópica de duração limitada.

O SÉCULO POR DECIDIR

A Exposição Universal de 1900, em Paris, nasce sob o signo da fronteira simbólica da passagem do século. Tratava-se de saber se a Exposição deveria coroar o século que passou ou inaugurar de um modo quase visionário o novo século. Entre um programa retrospectivo e um programa prospectivo, a diferença não estava tanto no que a Exposição deveria ser de facto, mas no que ela deveria parecer: que figurações discursivas deveriam prolongá-la, que representações imaginárias e ideológicas deveria ela produzir? Um balanço do passado ou a prospecção do futuro: o decreto de 1892 que institui a Exposição tem alguma dificuldade em decidir-se, muito embora a opção da retrospectiva comece a impor-se: «Será o fim de um século de prodigiosos esforços científicos e económicos; será também o limiar de uma era cuja grandeza é profetizada por filósofos e cientistas e cujas realidades ultrapassarão sem dúvida os sonhos das nossas imaginações. A Exposição de 1900 constituirá a síntese, determinará a filosofia do século XIX.[4]»

Mas a hesitação manter-se-á até ao fim. Na prática, os organizadores privilegiam o modelo retrospectivo, exibindo tudo o que de melhor o século produziu, levando ao extremo limite, como quem encerra um capítulo, a lógica das Exposições Universais oitocentistas. Mas em termos teóricos não abdicam de um discurso virado para a conquista do novo século. No meio desta indecisão caucionada pelo calendário, a Exposição estava destinada a identificar-se com o novo século ou com o século velho por via da decisão política e da persuasão retórica. Quando Alfred Picard mostrava ao rei Óscar da Suécia as obras da futura Exposição,



Alfred Picard, Comissário-Geral da Exposição, responsável pela construção dos 108 hectares de uma nova cidade

para que tinha sido nomeado comissário-geral por um decreto de Novembro de 1893, este comentou: «É magnífico! Isto coroará o século XIX.» Resposta de Picard: «Perdão, Majestade, será a inauguração do século XX.»

Quem quisesse pôr termo a toda esta discussão invocando a autoridade do calendário e eludindo as questões pragmáticas e simbólicas, não teria, ainda assim, o caso resolvido. É que, paralelamente, desenrolava-se um outro debate que duraria quase um ano sobre o problema de se saber a que século pertencia o ano de 1900. Devia ser considerado o último ano do velho século ou o primeiro do novo? Nesta polémica esteve envolvido o papa Leão XIII e um ilustre homem de ciência, Camille Flammarion. Finalmente, as autoridades puseram um fim à discussão aceitando a explicação razoável de que, tendo o primeiro ano da nossa era sido nomeado o Ano I e não o Ano 0, o século XX só começaria em 1901.

Mas o verdadeiro século XX estava atrasado em relação ao decreto que o instituía e só iria chegar em 1918. Até 1914, foi o século XIX que vigorou. Esses quatro anos de intervalo ficaram fora do tempo histórico: o escritor vienense Karl Kraus chamou-lhes «os últimos dias da humanidade». Mas quem poderia imaginar, em 1900, que o século XX não iria comparecer a horas?

PARIS, «BELLE ÉPOQUE»

A noção de «Belle Époque» foi forjada, por razões fáceis de adivinhar, durante a Primeira Guerra Mundial. No final do século, Paris estava, nalguns aspectos do desenvolvimento urbano, atrasado em relação a outras grandes cidades europeias (mais propriamente, Berlim e Londres). No entanto, as imagens mais fortes de que se alimenta a mitologia da Belle Époque foram directamente retiradas da vida da capital francesa. Quem viveu os horrores da Primeira Guerra Mundial, facilmente sucumbiu ao *charme* e à *douceur de vivre* que o princípio do século tinha proporcionado. A Belle Époque é esse tempo de projecções nostálgicas, construído retrospectivamente à medida dos desejos de uma geração que tinha assistido à extinção do futuro. Paris de 1900 estava destinado a perpetuar-se num conjunto de poderosos *clichés* que nenhuma outra verdade pode relativizar: imaginamos a cidade entregue aos prazeres fúteis, o encanto dos salões onde se dançava a valsa com um toque de decadência, a indiscrição do luxo, as mulheres elegantes do Maxim's, as *cocottes*, também

chamadas *les grandes horizontales*. O testemunho de S. Zweig confirma todas as exigências da imaginação: «Em nenhum lado (...) foi possível experimentar de um modo mais feliz do que em Paris a ingénua e, no entanto, sábia despreocupação com a vida; era aí que ela se afirmava gloriosamente na beleza das formas, na doçura do clima, na riqueza, na tradição.[5]» E o grande escritor italiano Alberto Savinio deixou uma série de *souvenirs* parisienses desses anos deleitosos, escritos em tom de deslumbramento. A cidade onde, adolescente, desembarcou em 1911 com a mãe e o irmão (o pintor Giorgio de Chirico), marcou-o com as imagens de um requinte superlativo: «Paris é uma dama com um passado brilhantíssimo. Paris acreditou pertencer durante anos e anos, não digo a uma espécie melhor e privilegiada, mas a uma espécie única em si. Nem se pode considerar ilusão a sua, porque dos quatro pontos cardeais toda a humanidade lhe grita com voz unânime: ‹És a capital do mundo.› Declarações deste género podem dar a volta às cabeças mais blindadas e fechadas com parafusos. Porquê espantarmo-nos, pois, se esta dama, toda velada ainda de sonhos e miragens, continua a acreditar que fora dos seus domínios os homens vestidos de peles vermelhas ainda hoje combatem as feras com zagalas de sílex, e mal o sol se põe vão deitar-se nas suas cabanas construídas sobre estacas.[6]»



Belle Époque, um novo tempo para descobrir os prazeres da cidade

Mesmo uma dama com um «passado brilhantíssimo» está sujeita às inflexões dos ciclos históricos e económicos. Paris não teria conhecido uma Belle Époque se a última década do século XIX não tivesse sido de prosperidade. A economia tinha arrancado vigorosamente e o tecido industrial tinha sido modernizado pela longa crise que durou cerca de vinte anos. A «capital do século XIX», como a designou o filósofo alemão Walter Benjamin, estava em condições de comandar o século XX e responder às promessas que fervilhavam nos seus laboratórios artísticos, literários e científicos. Na viragem do século, assiste-se a uma sucessão de descobertas extraordinárias que produzem verdadeiros choques no saber e na sensibilidade do homem

dessa época, ainda mal adaptado ao ritmo e às novas condições da vida moderna. Apareceram novos estilos em pintura (a Arte Nova e depois o Cubismo), novas formas em música (Debussy e Schönberg) e em literatura (o romance de Proust). Em poucos anos, o homem moderno pôde beneficiar de verdadeiros milagres da técnica e da ciência: viajou nos ares, nas profundezas marítimas, utilizou a electricidade em larga escala, experimentou o automóvel, assistiu às imagens em movimento do cinematógrafo e descobriu o inconsciente (em 1900, Freud publicou *Die Traumdeutung*, a interpretação dos sonhos). É certo que neste turbilhão de inovações Paris não teve um papel exclusivo — mas ocupou uma posição privilegiada. Tornou-se assim um pólo de atracção das élites culturais europeias.

Sem esses imigrantes de luxo, Paris não teria conhecido um tal esplendor nos anos loucos da Belle Époque. O Bairro de Montparnasse tornou-se um emblema deste ambiente cosmopolita, aberto às ideias novas e à superação contínua do anterior, conforme ao pensamento das vanguardas. Em 1900, Montparnasse, situado no Sul de Paris, não era ainda propriamente um bairro. Mas em poucos anos começa a crescer, a acolher no seu interior gente vinda de todos os lados atraída pelo mito de Paris: Picasso, Gertrude Stein, Picabia, Apollinaire, Diaghilev e tantos outros. Muitos são estrangeiros, outros pura e simplesmente exóticos: todos procuram condições de facilidade para o seu trabalho e a atmosfera que lhes estimule a criação. Montparnasse é esse lugar ideal onde a arte serve de caução a todas as formas de vida: viver em águas-furtadas, ocupar *ateliers*, apropriar-se dos cafés — tudo era bom e permitido na condição de se estar a transformar o mundo através da arte. O futuro era ainda um princípio que a todos mobilizava.

Do início destes tempos de felicidade e despreocupada *rêverie*, a Exposição Universal de 1900 recorta-se na memória dos nostálgicos da Belle Époque, saídos do terror da guerra, como a última grande festa a que Paris assistiu. Não há dúvida de que a festa foi grande; resta saber se os tempos estavam à altura dela, como assegura um conjunto de *clichés* com que identificamos a Belle Époque. O escritor Paul Morand, ele próprio um representante notável das inclinações mais fúteis da época e do espírito de aclamação irresponsável com que as modas tendiam a impor à história cenários artificiais, faz-nos perceber que nem tudo era festa: «Entre a discórdia, transformada em último hábito, houve, coisa singular, espaços reservados à concórdia e à alegria. Por três vezes, a zaragata se interrompeu e, na cena de repente vazia de combates, desenvolve-se uma

festa bastante bela, com a duração de seis meses. Esses felizes semestres, é fácil de adivinhar, são as Exposições Universais, assim nomeadas sem hipérbole porque o universo acorria a elas (...). Cada uma chegou mesmo a tempo para pôr fim a vivas e cruéis discórdias (...). Não é de duvidar que as nossas Olimpíadas, solenidades rituais de uma instituição não escrita, tenham sido uma característica muito feliz da França republicana. Muitos viram nelas apenas uma Versalhes de cartão. A história, menos desdenhosa, julgá-las-á de outra maneira.[7]»

Mas se quisermos perceber os sinais de mal-estar que a cultura da viragem do século nos reenvia, antecipando verdadeiros terramotos na ordem da vida, do pensamento e das artes, temos de deslocar o nosso sismógrafo para uma outra estação meteorológica, de Paris para Viena. Aí, o perfume de decadência, os presságios do fim, o cepticismo quanto à vigência de uma ordem de valores baseada na totalidade unitária e capaz de abraçar e dominar a multiplicidade da existência, ganham uma dimensão irrecusável. O futuro anunciado por esta cultura do «apocalipse jubilante», como lhe chamou o escritor vienense Hermann Broch, era o da retirada do futuro e o da impossibilidade de redenção. «Tudo o que é sólido dissolve-se no ar», tinha dito Marx no *Manifesto Comunista* de 1847. A grande cultura vienense do fim do século XIX e princípios do século XX descobre, em toda a sua extensão, o alcance desta regra implacável. Mas agora já não se trata apenas das metamorfoses da mercadoria, mas da abstracção e irrealidade crescentes da vida, da impossibilidade de resolver as fortes contradições e dilacerações do real apelando a uma unidade superior do pensamento. Melhor do que ninguém, Hugo von Hofmannsthal, na sua *Carta de Lord Chandos*, de 1902, descobre que a vida já não reside na totalidade, que há um diferendo insanável entre a vida e as formas, e que a linguagem da racionalidade clássica já não garante a inteligibilidade e a possibilidade de representar o mundo.


Karl Marx compreendeu antes do tempo o valor simbólico da mercadoria

A Exposição Universal de 1900, em Paris, foi provavelmente a últi-

ma ilusão iluminista de um mundo ordenável e controlável, apto a ser representado e transmitido como totalidade. Sumptuosa, virada para a glorificação de si própria e do conceito que lhe subjaz, mas mortalmente ferida.

ENTRE A PÁTRIA E O UNIVERSAL

Ao aprovar a Lei de 3 de Junho de 1896, que dava a devida cobertura legal à futura Exposição de 1900, a Câmara dos Deputados vaticinou-lhe os mais elevados desígnios: «A Exposição de 1900 despertará as iniciativas, reanimará o movimento dos negócios, dará um novo impulso à indústria e ao comércio, assegurará uma era de trabalho para as classes trabalhadoras, provocará as invenções e os progressos, constituirá um vasto centro de estudos e de ensinamento para o público (...). Paris e a França inteira sairão engrandecidos destes encontros solenes. A República terá assim fechado dignamente o século XIX e atestado o seu desejo de permanecer na vanguarda da civilização.[8]» É ainda no mesmo tom enfático e cheio de grandes palavras que o comissário-geral Alfred Picard anuncia a sua Exposição: «Provaremos à Europa que o nosso país avança na vanguarda da progresso.[9]» Neste aspecto, a Exposição de 1900 não é diferente das Exposições anteriores, sobretudo as parisienses: grandes operações de propaganda nacional.

Fazer passar e estimular, através das Exposições Universais, os valores nacionais era uma especialidade que a França sempre tinha exercido com uma mestria e uma impunidade inigualáveis que lhe vinham do privilégio de poder identificar o nacional com o universal. A Inglaterra, que tinha disputado à França o número de exposições realizadas durante a segunda metade do século XIX (Londres acolheu a primeira, em 1851), sempre se tinha mostrado mais modesta e pragmática, perseguindo fins essencialmente económicos. Mas a França desde muito cedo percebeu as possibilidades que estes grandes empreendimentos temporários lhe ofereciam para exaltar os seus triunfos e expandir o orgulho nacional. Representando-se como a pátria das artes e do requinte, um domínio onde a sua superioridade sobre as outras nações era um dado adquirido, ela reivindicou o papel de mãe civilizadora, à semelhança da Grécia antiga, e de guardiã dos valores ocidentais. A mensagem de universalidade exprimia-se agora não através dos meios coercivos e violentos do colonialismo, mas através de uma obra de paz.

A Exposição Universal de 1889, comemorando a Revolução Francesa, tinha sido um acontecimento destinado a exaltar a República. É esta França republicana que continuará, em 1900, a celebrar-se na sua grandiosidade e nos seus valores universais, proclamando a sua condição de farol do mundo.

A França republicana era sobretudo Paris. A ideia política de representação exprimia-se no motivo do centro, no conceito de uma cabeça necessária não apenas à República mas também à civilização, como Victor Hugo tinha deixado expresso no seu prefácio ao *Paris-Guide*, de 1867: «No século XX haverá uma nação extraordinária. Esta nação será grande, o que não a impedirá de ser livre. Será ilustre, rica, capaz de pensar, pacífica, cordial com o resto da humanidade (...). Esta nação terá por capital Paris, e já não se nomeará França; chamar-se-á Europa.» Mas o mito republicano da capital não nasce com Victor Hugo, tem raízes muito mais fundas que têm de ser procuradas nas numerosas formas de rivalidade entre a capital e o rei. Mesmo depois de Robespierre, o Estado nunca deixou de desconfiar de Paris. Quando Napoleão quis fazer de Paris a capital da Europa, tratava-se de uma capital-emblema do poder imperial, mas a cidade em si, na verdade, era completamente dominada pelo prefeito do Sena e o prefeito da Polícia. A força de Paris cresce quando, na segunda metade do século XIX, com as obras de Haussmann, se torna uma metrópole moderna, lugar da circulação das massas. É aí, verdadeiramente, que se forma um «espaço público» moderno, tal como Habermas o definiu.

Esta longa história que nos fala de uma luta surda ou violenta entre o poder municipal e o poder do Estado ainda não tinha terminado em 1900, e reacende-se significativamente, como iremos ver, por ocasião da Exposição Universal. E o facto de nas eleições anteriores Paris ter virado à direita contra a tendência dominante no resto do país, só tinha piorado as coisas. Mas esta tradição de rivalidade era a garantia de um certo equilíbrio: enquanto sob o reinado de Napoleão III Paris tinha professado o racionalismo, sob o regime burguês e anticlerical da Terceira República, a capital inclinou-se na direcção oposta. É preciso ter em conta os meandros deste antagonismo histórico para percebermos devidamente as palavras do presidente Émile Loubet, no banquete de encerramento onde estiveram presentes vinte e dois mil presidentes das Câmaras do país inteiro. «Quando regressardes às vossas Comunas, dizei que a nossa esperança mais querida é a de ver todos os Franceses fraternalmente unidos num mesmo amor da Pátria e da República.[10]»

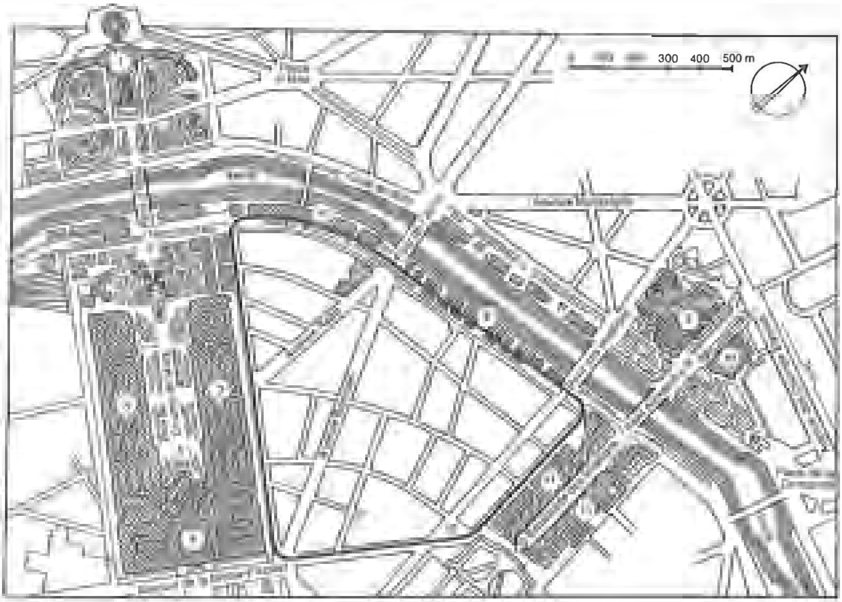
Mas a clivagem da sociedade francesa que mais ensombrou a mensagem de paz e fraternidade de todos os discursos oficiais sobre a Exposição Universal de 1900 foi a provocada pelo caso Dreyfus. O capitão Dreyfus tinha sido detido em Outubro de 1894 e condenado por crime de traição à pátria. Mas em Novembro de 1897, após algumas revelações e movimentações suspeitas nos bastidores, o comandante Esterhazy é posto em causa e aberto o processo que tinha conduzido à condenação de Dreyfus.
A França inteira sofreu as perturbações decorrentes deste caso. Em nome da justiça e da verdade, Zola escreveu uma carta aberta ao presidente Félix Faure, publicada a 13 de Janeiro de 1898 no jornal *L'Aurore*, com um título de choque, *J'accuse*. Nela, não se esqueceu de mencionar logo na abertura a mancha negra que pairava sobre a Exposição: «V. Excelência saiu são e salvo das baixas calúnias, conquistou os corações. V. Excelência surge de maneira radiante na apoteose desta festa patriótica que a aliança russa foi para a França e prepara-se para presidir ao solene triunfo da nossa Exposição Universal, que coroará o nosso grande século de trabalho, de verdade e de liberdade. Mas que é uma mancha de lama no vosso nome — ia a dizer sobre o vosso reinado — este abominável caso Dreyfus.[11]»
A lição de universalidade dos direitos humanos e da justiça que a França tanto se orgulhava de dar ao mundo estava prestes a soçobrar quando o caso Dreyfus se revelou, mais do que um caso de erro judiciário, um caso de anti-semitismo. Foi isso que Zola, e com ele uma série de intelectuais, vieram dizer a uma França estupefacta, apanhada em flagrante nas suas contradições internas. Tanto quanto defender um homem inocente, os intelectuais mobilizaram-se contra o anti-semitismo, explicitamente proclamado por um Barrès que tinha reagido à decisão dos juízes com estas palavras: «A culpabilidade de Dreyfus, extraio-a eu da sua raça.» E Barrès estava longe de ser um caso isolado, como o provam as manifestações anti-semitas a que a França assistiu neste final do século. Foi, aliás, nesta altura que aconteceu o episódio rocambolesco do forte Chabrol. Jules Guérin, presidente da Liga anti-semita fundada por Drumont, suspeito de ter ligações duvidosas com a polícia, fechou-se na sede da Liga, Rua Chabrol, que tinha sido rebaptizada com o nome Grande Ocidente da França e «resistiu» aí a um assalto que parece nunca ter existido.
O caso Dreyfus situa-se no prolongamento deste anti-semitismo vulgar e mundano. E teria sido apenas mais um caso se não tivesse obrigado os intelectuais a tomarem uma posição, encabeçados por Zola

que, no célebre *J'accuse* fazia apelo à opinião pública, apresentando coerentemente os factos e designando os verdadeiros culpados: o anti-semitismo e um falso patriotismo, ambos incompatíveis, lembrava Zola, com as virtudes cardeais fundadoras da República.
Ao mobilizar, com a sua carta aberta ao presidente Félix Faure, um grupo social (o dos intelectuais: escritores, professores, artistas...) e não apenas indivíduos, para um protesto ético de dimensão universal e política, Zola estava a criar a figura do intelectual. É aí, pela primeira vez, que a palavra «intelectual» é usada como substantivo.
Alguns meses antes da abertura da Exposição (e, houve quem dissesse, expressamente em função dela) Dreyfus é indultado pelo presidente Loubet. O caso só em 1906 havia de ficar completamente resolvido, com Dreyfus a receber as insígnias de Cavaleiro da Legião de Honra no pátio da Escola Militar, mas a mancha que ameaçava a bom nome da festa foi apagada.

ORGANIZAR, CONSTRUIR, RENOVAR

A Exposição Universal de 1900 propunha-se fazer o balanço de um século que assistiu ao progresso excepcional das ciências e da indústria e reafirmar a gloriosa condição de Paris, enquanto capital das artes e da civilização.
Nomeado comissário-geral, por decreto de Novembro de 1893, o engenheiro Alfred Picard era um desses homens impregnados da filosofia industrial da época e iniciado em tarefas administrativas. Tinha-se distinguido com importantes trabalhos de engenharia militar e desde 1881 que era director da Secção de Trabalhos Públicos, Agricultura e Comércio do Conselho de Estado. Em pouco mais de meio ano, Picard elaborou um relatório sobre o programa e o regulamento geral da Exposição que foi aprovado pela Câmara.
Para ganhar a concessão da Exposição Universal de 1900, Paris tinha conseguido afastar uma outra candidatura de grande peso: Berlim. Agora, tinha pela frente a tarefa gigantesca de construir uma cidade temporária numa superfície de 108 hectares, entre o Champ-de-Mars, os Invalides, o Trocadéro e os Campos Elísios, a que se vinham ainda juntar dois anexos fora de Paris: Vincennes e Billancourt. Fazer a Exposição mesmo no coração da cidade, seguindo o modelo da primeira, a de 1851, no Hyde Park, em Londres, tinha-se tornado uma tradição das Exposições parisienses. Por isso,

quando se pôs a hipótese de deslocar para Auteil a de 1900, Paris opôs-se vigorosamente, ameaçando retirar a sua subvenção.



1- Trocadéro 2- Torre Eiffel 3- Edifício Principal 4- Chateau d'Eau com o Palácio da Fantasia atrás 5- Pavilhão das Máquinas 6- Pavilhão da Marinha e da Armada 7-Jardins 8-Pavilhões 9- Grand Palais 10-Petit Palais 11- Vários edifícios para a Indústria 12-Trottoir Roulant

Para realizar o seu projecto megalómano, Picard teve que vencer a resistência dos adversários, a reserva dos cépticos e fazer frente a um conjunto de necessidades que implicava não apenas construir em grande escala mas proceder a grandes alterações na cidade. Em meia dúzia de anos, Paris tinha que tornar-se apto a assegurar as necessidades deste empreendimento que tornava ainda mais clamorosa a falta de recursos (sobretudo no que diz respeito aos transportes) de uma cidade que em vinte e cinco anos tinha sofrido um aumento de cerca de um quarto do total da sua população. Algumas infra-estruturas tinham sido deixadas pelas Exposições anteriores, mas tudo isso era pouca coisa para as necessidades actuais.

A Exposição de 1900 iria ter um crescimento enorme, do seu programa fazia parte o objectivo olímpico de ser maior que todas as anteriores. Esta corrida pela superação sistemática da anterior tinha-se tornado um mandamento desde 1855. Neste aspecto, as Exposições Universais da segunda metade do século XIX limitaram-se a traduzir a filosofia da história tão cara ao século.

Algumas das heranças das Exposições anteriores revelaram-se ver-

dadeiros empecilhos. Que fazer da Torre Eiffel, esse grande *clou* de 1889, da Galeria das Máquinas, do Palácio da Indústria? Num primeiro momento organiza-se um concurso de arquitectura, cujo regulamento estipula que os candidatos têm a faculdade de conservar, suprimir ou modificar os edifícios existentes, excepto o Trocadéro e a Torre Eiffel. Assim, à Galeria das Máquinas, esse monumento dos tempos heróicos da industrialização, agora completamente anacrónico, cabe a sorte de ser dissimulada por detrás do Palácio da Electricidade e parcialmente convertida numa imensa Sala das Festas (sendo outra parte reservada aos vinhos de Champagne). Mas a mesma sorte não teve o Palácio da Indústria, erguido em 1855, que vê a sua condenação ditada no meio de grande contestação. No seu lugar, irão ser construídos o Grand e o Petit Palais, respectivamente, destinados a receber as exposições decenal e centenal e a retrospectiva da arte francesa. A decisão provocou a indignação de todas as classes da população parisiense e fez ver aos organizadores que se teriam de defrontar com a opinião pública sempre que quisessem fazer transformações na configuração da cidade. E neste caso as transformações revelaram-se ainda maiores do que a princípio as pessoas imaginaram: os dois palácios construídos no lugar do Palácio da Indústria situar-se-iam no alinhamento de uma ponte a construir, ligando as duas margens do Sena, a Ponte Alexandre III, e fariam parte de um conjunto a que pertencia ainda a perspectiva dos Invalides. Foi uma verdadeira tempestade. Houve mesmo quem falasse em golpe de Estado.

Sobrevivência assegurada, teve o Palácio do Trocadéro, da Exposição de 1878, entretanto transformado em Museu de Etnografia e de Escultura Comparada. Quanto à Torre Eiffel, a cláusula do concurso que a protegia de ser demolida ou transformada não impediu que aparecesse um projecto que a substituía por dois magníficos elefantes cujas trombas se juntavam na parte superior, com dois elevadores instalados nas respectivas patas para fazer subir os visitantes até aos 100 metros de altura. Mas as soluções bizarras apresentadas a concurso não se ficaram por aqui: houve quem a quisesse transformar numa espécie de catedral gótica, ou então num monumento à Terra, com esfera, alegorias dos povos e uma esfinge no topo, simbolizando o trabalho. Nenhum destes projectos foi aceite, mas eles são a prova de que, quase uma década depois de ter sido construída no meio de grande contestação, a Torre Eiffel ainda não tinha sido integrada plenamente nas representações obrigatórias da cidade. Aquele que é hoje o símbolo universal de Paris (e também «símbolo da modernida-

de, da comunicação, da ciência ou do século XIX», como escreveu Barthes), foi objecto de uma contestação violenta e teve até direito a um «Protesto dos artistas», assinado, entre outros, por Guy de Maupassant, Alexandre Dumas, Leconte de Lisle, Charles Garnier e Sully Prudhomme. Começava assim: «Nós, escritores, escultores, arquitectos, pintores amadores apaixonados da beleza até aqui intacta de Paris, vimos protestar com todas as nossa forças, com toda a nossa indignação, em nome da arte e da história francesa ameaçadas, contra a construção, em pleno coração da nossa capital, da inútil e monstruosa Torre Eiffel. Vai a cidade de Paris associar-se durante mais tempo às barrocas, às mercantis imaginações de um construtor de máquinas, para perder a honra e desfear-se irreparavelmente? Porque a Torre Eiffel, que nem a comercial América quereria, é, não duvidem, a desonra de Paris. Todos o sentem, todos o dizem, todos se afligem profundamente, e nós somos apenas um fraco eco da opinião universal, tão legitimamente alarmada. Quando os estrangeiros vierem visitar a nossa Exposição, gritarão, espantados: ‹O quê? É este horror que os Franceses encontraram para nos dar a ideia do gosto de que tanto se arrogam?› Eles terão razão em nos ridicularizar, porque Paris dos góticos sublimes, Paris de Puget, de Germain Pilon, de Jean Goujon, de Barye, etc., ter-se-á tornado Paris do senhor Eiffel.[12]»

Mas os problemas de gestão de um património urbanístico e arquitectónico herdado das Exposições anteriores são uma gota de água no oceano de obstáculos e necessidades com que a Exposição Universal de 1900 teve de se debater. Um projecto desta envergadura precisava de mobilizar meios gigantescos e contar com o empenhamento das autoridades do Estado e da Cidade, que raramente estavam de acordo. Para isso, tinha de acrescentar às qualidades intrínsecas do seu programa uma grande capacidade de persuasão, capaz de seduzir uma série de sectores da sociedade civil (como se diz hoje) e do poder que não estavam convencidos da utilidade da operação. Fazia parte da natureza do empreendimento exibir muitos gastos em pouco tempo e recuperar os ganhos de modo discreto e demorado.

As anteriores quatro Exposições Universais parisienses (a primeira era de 1855) tinham contado com uma forte intervenção governamental, desde logo porque eram tuteladas directamente pelo Ministério do Comércio, que se encarregava da sua realização, ajudado por uma Comissão Superior. Esta intervenção, como é óbvio, não se exercia sem contrapartidas: o Estado viu-se sempre recompensado com projectos de dimensão política e nacional.

Completamente diferente era a tradição inglesa, onde as Exposições sempre foram empreendimentos à margem do Estado, ainda que beneficiando do patrocínio da Coroa.

Para a Exposição de 1900, para além das subvenções do Estado e da Cidade, Picard teve que encontrar novas soluções para fazer frente a um orçamento astronómico: recorrer à poupança pública, procedendo à emissão de títulos de subscrição, fornecidos com bilhetes de entrada e outras vantagens, tais como tarifas reduzidas nos comboios ou nos espectáculos da Exposição, ou ainda a habilitação automática aos números de uma lotaria que reforçava o carácter atractivo da compra, dando a possibilidade de um reembolso antecipado e muito lucrativo. Eram os recursos e as manhas do capitalismo triunfante aplicados à sua festa máxima. A «cidade nova e efémera, escondida no interior da outra» (Paul Morand) consumia rios de dinheiro: o orçamento, para um valor do franco sensivelmente constante, passa de 11 milhões em 1855 para 120 milhões em 1900.

A partir dos anos 70, a quantidade de pessoas que um acontecimento destes põe em movimento torna indispensável prever a extensão do sistema de transportes para as zonas da Exposição. Toda a gente se lembrava ainda dos embaraços da circulação em 1889. Para a Exposição de 1900 era necessário criar uma rede de transportes de que a cidade, mesmo em circunstâncias normais, carecia com toda a urgência. Era um argumento razoável de que os organizadores se podiam valer para proporem a construção de um metro. Mas nem por isso as suas reivindicações deixaram de causar a polémica mais acesa e suscitar antagonismos latentes que punham em causa o êxito da operação.

As discussões sobre a construção do metro já eram velhas e sempre tinham impedido de se chegar a uma solução que resolvesse de vez as graves carências da capital. Em nenhuma outra matéria se tinha exacerbado de uma maneira tão violenta a rivalidade entre a Cidade e o Estado. Uma lei de 1880, permitindo às comunas construir um caminho-de-ferro de interesse local no respectivo território, foi recebida em Paris com alívio. Três anos depois, o Conselho Municipal votou um projecto de metro parisiense e pediu ao Parlamento que lhe fosse reconhecido o interesse público, declaração necessária para obter empréstimos. Foi um falhanço, porque o Conselho de Estado decidiu que um metro parisiense só poderia ter um carácter geral e recusou à Cidade a concessão. Como a lei obrigava a Cidade a entregar a gerência do metro a um concessionário, o projecto ficou sem efeito. Com uma tal decisão, o Conselho de Estado expunha-se às

mais duras críticas (jacobinismo, desejo de centralização), mas ganhava também alguns adeptos: todos aqueles que tinham medo de qualquer conquista de autonomia da capital, depois das Comunas de 1793 e 1871.
O Conselho de Estado não era definitivamente e em absoluto contra o metro. Entendia, porém, que este deveria servir também a periferia e fazer a ligação com os terminais ferroviários, que se tinham tornado um quebra-cabeças. Paris, por seu lado, obstinava-se em traçar as linhas do metro em função de necessidades locais. Durante doze anos, ambas as partes se esgotaram numa guerrilha sem tréguas que, numa fase final, decorreu paralelamente a uma outra discussão: se o metro deveria ser subterrâneo ou à superfície. Até 1887, a maior parte das redes projectadas eram à superfície. Um metro subterrâneo não era possível enquanto se continuasse a utilizar a energia a vapor. E até mesmo os que propunham a tracção eléctrica com acumuladores preferiam as vias à superfície.
Mas o projecto da Exposição Universal de 1900 trouxe um argumento de peso a favor da Cidade: Paris tinha de dotar-se de meios para transportar comodamente os visitantes. O Governo começou por entender o argumento como uma chantagem, mas acabou por ceder. O ministro Louis Barthou reconheceu, finalmente, em Novembro de 1895, que um metro parisiense deveria ser um caminho-de-ferro de interesse local. Assim se tornou possível a criação de uma rede urbana de metro, depois de quarenta anos de espera e vinte e cinco anos de disputas.
As obras foram dirigidas a partir de 1896 por Fulgence Bienvenue, um engenheiro bretão, a quem tinha sido fixado um programa algo ambíguo: por um lado, «fazer frente à insuficiência dos meios de transporte de Paris actual»; por outro, «valorizar os bairros distanciados e menos povoados da capital». Tratava-se, em suma, de servir simultaneamente o centro e as zonas periféricas. Mas os arredores de Paris, propriamente ditos, eram completamente esquecidos. A Cidade podia assim exibir esta pequena vingança contra o Estado e retirar dela os juros de humilhações anteriores. A 19 de Julho de 1900, o presidente Loubet inaugurou a primeira linha do metro de Paris, com a extensão de 10 km, entre a Porta de Vincennes e a Porta Maillot. O custo da linha pôs muita gente a sonhar com algarismos: 80 mil francos por quilómetro para as superstruturas, 3 milhões para os túneis. Mas o sucesso resgatou tão avultadas somas: em 1901, o metro de Paris assegurava um tráfego 50 por cento mais elevado do que o de Londres e quase o dobro do de Berlim. O centro de

Paris tinha-se tornado muito mais acessível, mas a dificuldade de circulação não diminuiu, por força de uma lei do urbanismo que hoje toda a gente conhece mas que na altura estava longe de ser evidente: no centro das grandes cidades, a oferta de transporte provoca um aumento da procura[13].

Conquistado com tanto esforço, o metro de Paris bem merecia um distintivo que lhe desse elevação, uma marca que o subtraísse às pesadas contingências do seu nascimento e assinalasse à superfície, não a função que tinha nos subterrâneos, mas um valor artístico que a modernidade tinha sonhado harmonizar com a indústria. Para decorar as entradas das estações foi escolhido, por concurso público, Hector Guimard, que tinha acabado de ganhar, em 1898, o primeiro concurso das fachadas com um edifício arte nova, na Rua La Fontaine — o Castel Béranger.


Da Arquitectura à moda, a Arte Nova impregnou o quotidiano das cidades

As grelhas de ferro de linhas curvas e flexíveis, a formarem nós umas nas outras e a insinuarem uma organicidade vegetal, com as florescências tropicais a nascerem das pilastras e as estelas verdes em ferro batido tornaram-se um dos símbolos de Paris e exemplos obrigatórios da Arte Nova.

Mas os gostos mudavam rapidamente nesta época de inovações. O apogeu da Arte Nova, em Paris, deu-se em 1900, precisamente com a Exposição. Em 1912, as entradas do metro já pareciam incompatíveis com um gosto mais «moderno», que privilegiava as linhas direitas e banais. Por isso, algumas das obras de Guimard para o metro foram sacrificadas sem complacência. A doutrina do arquitecto vienense Adolf Loos, que tinha hostilizado com extrema dureza e desesperada determinação toda a ornamentação, expunha as formas organicamente decorativas da Arte Nova à estupefacta ironia dos contemporâneos e declarava-as uma aberração punível numa obra intitulada *Ornamento e Crime*.

A construção do metro foi um gigantesco quebra-cabeças para os

organizadores da Exposição. Mas esteve longe de ser o único. A Ponte Alexandre III, que devia prolongar, sobre o Sena, a avenida ladeada pelos Grand e Petit Palais e abrir uma perspectiva imponen-



Cruzamento da Ponte Alexandre III com a Av. Nicolau II, que ali se deslocou para colocar a primeira pedra. À esquerda pode ver-se o Grand Palais e à esquerda o Petit Palais

te que ia dos Campos Elísios à cúpula de Mansart, tinha-se tornado indispensável, tanto mais que só assim era possível ligar os dois conjuntos mais importantes da Exposição.

A ponte foi alvo de uma forte contestação popular, sobretudo porque aparecia ligada à destruição do Palácio da Indústria que datava do Segundo Império. Não só o hábito tinha tornado o Palácio da Indústria caro aos Parisienses, como havia uma lenda que pretendia ser impossível a construção de uma ponte naquela zona do Sena, por causa da natureza das margens. Mas construiu-se conforme o programa dos organizadores e segundo um projecto de dois engenheiros: Résal e Alby. De um momento para o outro, Paris tinha ganho uma nova ponte, considerada uma obra-prima da engenharia civil, com o seu arco único de 107 metros.

Para colocar a primeira pedra foi convidado o czar Nicolau II, em Outubro de 1896. Era um acto de grande alcance diplomático, a

selar a aliança franco-russa e, ao mesmo tempo, um gesto que fazia apelo a valores sentimentais, já que a ponte era baptizada com o nome do pai de Nicolau II. Mas os Franceses tiveram alguma dificuldade em aceitar que, por razões de Estado e sem qualquer suplemento de ironia, aquela ponte recebesse o patrónimo de um monarca russo que poucos anos antes, em 1893, tinha dito publicamente: «Os Franceses são o povo mais infecto do mundo. Não nos aliamos à imundície.[13]» O significado irónico deste gesto da mais alta diplomacia só é visível à distância da interpretação histórica: um regime republicano «avançado», cedendo ao pragmatismo, lança a sua provocação ao mais conservador dos autocratas russos.

Uma vez acabada, a ponte fez esquecer tudo o que se tinha dito dela, e Paris inteiro rendeu-se ao seu esplendor. A sua inauguração foi um acontecimento de Estado propício à exaltação do génio francês, com o presidente Loubet a atravessá-la num longo cortejo encabeçado por Édouard Manet, Gustave Courbet, Rossini, Débussy, Paul Valéry, o rei Óscar II, a grande duquesa de Gerotstein e muitos outros. A ponte em si fornecia matéria suficiente a tanta grandeza e solenidade: aqueles pilares trabalhados, os candelabros rococó, os ornamentos de folhas de bronze, os leões engrinaldados, tudo naquela ponte era pensado para eternizar esse momento de grande pompa em que a República se revia nos seus sonhos de grandeza.

Se a política interna interferia pesadamente na organização do projecto e obrigava o comissário-geral a ser muito mais do que um mero administrador e homem de ideias, também a política externa impunha as suas condições e estratégias, fazendo da Exposição o palco do estado das relações internacionais na época, o lugar para onde se transferiam os conflitos e as suspeitas, as afinidades históricas e as amizades estratégicas. A prová-lo, aí estava a Ponte Alexandre III, que selava com o seu nome a aliança franco-russa.

Um aspecto da organização propiciava desde logo a delicada gestão diplomática: tal como já se tinha verificado em 1889, os convites às Nações para participarem eram endereçados pelo Estado francês. Ora, este sistema, implicando uma relação Estado a Estado, não deixava de colocar alguns problemas em relação a algumas nações sob a tutela de outro Estado. Era o que acontecia com a Finlândia, sob a administração russa, mas no entanto convidada a participar e a afirmar a sua especificidade nacional. Mas, neste caso, o regime czarista até tira proveito deste facto para cultivar a imagem de um Império que sabe dar lugar a todas as diferenças que o compõem. A mistificação torna-se completa quando a Exposição aceita albergar



O Pavilhão da Bósnia-Herzegovina, na altura um protectorado austro-húngaro, recebe a visita do Presidente Loubet

um pavilhão da Bósnia-Herzegovina, que tinha sido conquistada aos Turcos um quarto de século antes, e era presentemente um protectorado austro-húngaro. Nenhuma autonomia habilitava a Bósnia-Herzegovina a participar em seu nome. Mas a imagem pluralista que o Império dos Habsburgos quer dar de si (esse império supranacional onde o imperador se dirigia «aos meus povos» e onde conviviam onze línguas diferentes) leva-o a construir, com grandes meios, um pavilhão da Bósnia, tão vasto e imponente como o pavilhão austríaco. E tão cosmopolita como o Império Austro-Húngaro, ao ponto de ser difícil distinguir o que, para além do nome, o ligava à Bósnia: tinha as características de um pavilhão eslavo (ao gosto do príncipe herdeiro assassinado em Serajevo), decorado por um checo que vivia em Paris: Alfons Mucha, um dos expoentes da Arte Nova.
Problemas políticos internos, conflito de interesses nas relações entre os Estados, mobilização de meios a uma escala inimaginável, a luta contra o tempo (os inimigos da República que «tinha jurado espantar a Europa e o mundo neste fim de século» apostavam com regozijo que nada seria terminado a tempo): a tudo isto Alfred Picard soube fazer frente com um talento que lhe haveria de valer os maiores elogios públicos. Seis meses antes da inauguração da Exposição, em Outubro de 1899, o andamento dos trabalhos já permitia pensar em pormenores menos pragmáticos, como o da «Cantata da Exposição». Um anúncio nos jornais convidava «todos os poetas franceses» a concorrerem com uma obra que não ultrapassasse os sessenta versos. Foi seleccionada uma intitulada «Fraternidade»

(esse *sacré mot* que punha a França em estado de sublimação e reverência), que terminava assim:

Paris! Paris! Voici tes hôtes:
De ton jeune sourire ils viennent se griser?
Unis ta voix à nos voix hautes:
Chante leur ta chanson! Donne leur ton baiser!

Assinado: Le Chansonnier breton, Théodore Botrel.

No sábado de 14 de Abril de 1900, dia da inauguração, as obras ainda não estavam completamente acabadas, mas as falhas eram de pouca gravidade quando comparadas às premonições maldosas dos detractores. É certo que a construção de alguns edifícios irá prolongar-se por mais algumas semanas e um bom número de salas permanecerá fechado ao público, para desespero e dano de alguns expositores, sobretudo no Bois de Vincennes onde os atrasos foram particularmente graves. Mas nenhum contratempo teve importância suficiente para manchar a eficácia da organização ou pôr em risco a pontualidade do encontro marcado com alguns anos de antecedência entre a Cidade e a sua Exposição. Mestre da cerimónia de abertura, como era de esperar num acontecimento investido de uma dimensão nacional e política, o presidente Loubet reiterou o discurso que desde o início tinha legitimado a Exposição, em muitos aspectos herdado das Exposições anteriores e repetido como uma litania das razões superiores que o século XIX transformou nos seus lugares-comuns: «Esta obra de harmonia, de paz e de progresso, por mais efémero que seja o seu cenário, não terá sido vã. O encontro pacífico dos governos do mundo não será sem frutos. Estou convencido de que, graças à afirmação perseverante de certos pensamentos generosos que encontraram ressonância neste século à beira de chegar ao fim, o século XX verá brilhar um pouco mais de fraternidade e menos misérias de toda a ordem e de que, talvez em breve, teremos passado para um estádio importante na lenta evolução do trabalho para a felicidade, e do homem para a humanidade[14].»

A EXPOSIÇÃO DAS CONTROVÉRSIAS

Aprovada e regulamentada pelas Câmaras, apadrinhada pelos poderes do Estado e da Cidade, a Exposição passou por algumas dificuldades quanto à realização de alguns dos seus objectivos, e

algumas das sua opções programáticas estiveram longe de ser pacíficas, mas nunca, em nenhum momento, ela foi posta em causa ou encontrou resistências nas instâncias superiores do poder governamental. A Exposição servia directa e indirectamente a política do Estado e os valores da Nação. Mas uma parte da opinião pública e certos sectores da «sociedade civil» não a pouparam a alguns embaraços e ao exercício incómodo de se ver discutida na sua utilidade e de se rever nas suas vantagens e inconvenientes.

Curiosamente, é uma voz oficial, *La Grande revue de l'Exposition*, que põe em foco os limites das Exposições Universais, interrogando o percurso de cegueira que tinha levado cada uma a ser maior do que a anterior, até se chegar ao ponto actual, que era o do gigantismo sem critério, o triunfo de uma lógica do bazar onde o útil convivia com o acessório. E apontavam-se algumas consequências sociais e económicas pouco abonatórias: o aumento generalizado do preço dos bens de consumo, a situação de excepção no mercado de trabalho e no regime dos salários, o destino a que estava sujeito o enorme contingente de operários recrutados na província, uma vez acabados os trabalhos.

La Grande revue de l'Exposition não fazia mais do que repercutir o eco de um debate aceso e alargado entre apoiantes e detractores da Exposição. Diziam os detractores, recorrendo a números e estatísticas, que as Exposições só passageiramente estimulavam a actividade económica, aumentando fortemente as despesas sem aumentarem os recursos; e apontavam-lhes a tendência para fazer subir os preços e concentrar numa só cidade os recursos nacionais e as receitas. Ao que os partidários das Exposições retorquiam que estas beneficiavam tanto o comércio interno como externo, uma vez que suscitavam um crescimento da procura e o desenvolvimento de actividades ancilares (transportes, habitação); e alegava-se que elas proporcionavam um aumento da produção na província, chamada a satisfazer as necessidades acrescidas da capital.

De um outro ponto de vista, menos económico e mercantilista, mas bastante mais retrógrado, acusavam-se as Exposições de ameaçarem a consciência nacional do povo, atraindo numerosos estrangeiros. Um tal argumento só podia ser entendido pela outra facção como uma virtude: as Exposições desenvolviam simultaneamente o orgulho e a modéstia das nações, combatiam o chauvinismo e favoreciam a aproximação entre os povos.

E o debate prolongava-se em torno das questões urbanas suscitadas

pela construção de uma cidade efémera no meio da cidade histórica. Criticava-se o aspecto invasor das Exposições Universais (e desta em particular), as transformações bruscas a que sujeitavam as cidades, deixando atrás de si, por vezes, uma herança incómoda. Mas, independentemente das reacções mais conservadoras, a Exposição colidia com os hábitos dos cidadãos, tornava a cidade estranha aos seus habitantes. Os problemas levantados pela população parisiense a algumas opções da Exposição de 1900 (por exemplo a demolição do Palácio da Indústria) já tinham, aliás, uma respeitável tradição vinda da Exposição de 1867, altura em que os protestos contaram com o apoio de alguns notáveis homens de letras, tais como Gustave Flaubert e Alphonse Daudet.

A ideia de que as Exposições se tinham corrompido e desviado da pureza dos seus objectivos iniciais foi defendida na Câmara por um deputado da oposição: «Desde há muito tempo que as Exposições foram desviadas do seu objectivo primitivo que era a manifestação e a exaltação do génio e do trabalho humano sob todas as suas formas (...). O fim primitivo das Exposições anulou-se, toda a nobre emulação desapareceu e a alma popular sai corrompida de tais espectáculos[15].» Daí o apelo: «Creio que é inútil pedir à França inteira sacrifícios tão consideráveis para construir uma quermesse deste género[16].»

Sem precisar de fazer apelo a argumentos morais e económicos, um outro deputado conseguiu lançar sobre as Exposições (não sobre a de 1900 em particular, mas sobre o próprio conceito de Exposição) uma suspeita pertinente, que as atingia no centro das suas motivações: «Elas foram uma feliz concepção na época em que as relações eram de tal modo difíceis que nos ignorávamos uns aos outros e as produções de uns eram um mistério para os outros. Foi então que se inventaram as grandes festas internacionais em que cada povo se aplicava a multiplicar as atracções para apresentar os seus produtos a uma luz mais favorável. Uma Exposição era então uma verdadeira repartição de vendas. Temos de reconhecer que de há vinte anos para cá as coisas mudaram bastante. Hoje, os povos estão, na verdade, em constantes relações. Todos os mercados não são mais do que um imenso mercado universal. Quanto aos produtos, mal são criados, são logo conhecidos, vendidos e muitas vezes copiados de uma ponta a outra do universo[17].»

Era difícil não reconhecer a esta argumentação o direito a ser discutida seriamente, para além de todas as determinações políticas e ideológicas que viciavam o debate. A Exposição de 1900 dará assim

lugar a que se interrogue seriamente, pela primeira vez, a utilidade de tais manifestações, pelo menos sob a fórmula com que o século XIX as concebeu. Aquilo que tinha sido uma vontade programática acabou por se tornar uma necessidade: a Exposição de 1900, em Paris, constituía de facto a síntese do século XIX, na medida em que punha fim ao modelo esgotado das Exposições oitocentistas.
São razões de carácter económico que servem de justificação oficial das primeiras Exposições Universais. Mas em 1900 esses argumentos já perderam muita da sua validade inicial. Por isso, os organizadores refugiam-se em princípios muito mais abstractos. Está assim aberto o caminho para a criação de um outro conceito de Exposição, mais adequado ao novo século: o conceito de Exposição especializada.
Mas a controvérsia gerada pela Exposição de 1900 tendeu muitas vezes a fazer vir ao de cima um problema tipicamente francês, exacerbado em ocasiões como esta: a tradição centralizadora da República. O privilégio concedido a Paris (onde também se tinham realizado as quatro anteriores Exposições francesas), a lógica de desenvolvimento macrocéfalo, tudo isso criava um movimento de opinião contra as Exposições e tornava-as, aos olhos da província, um símbolo da arrogância da capital e do poder central.
Os sectores mais reaccionários da sociedade francesa da época exploraram esta causa relativamente popular. Maurice Barrès animou um movimento de direita nacionalista que tentou impedir a aprovação do decreto relativo à Exposição. Declara-a obra de centralização e resume o que pensa dela com dois substantivos: limonada e prostituição. Este ataque obriga Alfred Picard a defender o seu empreendimento perante a Câmara: «Se a nossa política externa tivesse de ser entravada, se tivéssemos efectivamente expostos a compromissos, não havia que hesitar um minuto em votar contra a Exposição. Seja como for, não seria um alsaciano que viria hoje defendê-la perante vós. Mas tudo o que se disse ou escreveu a este respeito é, seja-me permitida a expressão, conversa de alcoviteira[18].»



TODO O ESPLENDOR DO MUNDO

Quando, a 14 de Abril, a Exposição abriu as portas aos visitantes, a nova cidade efémera dentro da cidade apresentou-se como um cenário mirífico, construído para dar forma a todos os delírios da imaginação e subtrair aquele espaço às leis do reconhecimento e da verosimilhança. Os conjuntos arquitectónicos, as soluções



Junto ao Sena, dá-se início às cerimónias de inauguração da Exposição de 1900.
À esquerda pode ver-se parte da Avenida das Nações.

decorativas e as invenções técnicas emergiam a cada passo ao olhar do visitante como puras epifanias, suscitando o espanto e o deslumbramento. O triunfo do artifício e das regras da proliferação, a aplicação imoderada das leis retóricas da persuasão faziam do empreendimento um espectáculo em si mesmo tão grandioso que anulava a transitividade da Exposição: ela expunha-se a si própria, sem reservas nem limites, como uma fachada sem interior que reafirmasse insistentemente que nada há a descobrir para além dela. Quase todos sucumbiram ao espanto, mas a aprovação esteve longe de ser unânime. O puritanismo estético, os preconceitos contra o carácter gratuito e exibicionista da obra ou a simples racionalidade encontravam ali matéria suficiente para todas as indignações e gritos de escândalo. Houve quem lhe chamasse «a cosmópolis de caliça», mas todos os epítetos de desdém ou carinho tiveram alguma dificuldade em medir-se com a mais barroca das Exposições, simultaneamente cosmopolita e nacional, intelectual e de diversão, incoerente e racional, perdulária e eficaz.

Cerca de uma dezena de portas davam acesso à Exposição. Mas o visitante que quisesse respeitar desde o início a lógica espectacular do empreendimento era convidado a entrar pela porta principal, na Praça da Concórdia, baptizada pelos Parisienses como «a Salamandra». Era uma porta monumental que cobria 2800 metros quadrados, da autoria do arquitecto Binet, formada por três grandes arcos iguais dispostos em triângulo que suportam uma enorme cúpu-

la de 500 metros quadrados pintada de dourado e de vermelho. Seis estátuas imponentes, entre as quais a estátua da Paz e a da Electricidade (que se acende durante a noite), ornam o cimo das arcadas, à altura de 50 metros. Sobre um dos arcos, prolongando-o em bico, ergue-se uma enorme estátua de uma figura feminina coberta com uma túnica romana, concebida pelo escultor Moreau-Vauthier para representar a cidade de Paris. Simultaneamente guardiães e «hermeneutas» do interior da Exposição, as estátuas davam ao visitante a garantia de que por detrás da grande festa e das espectaculares realizações técnicas è artísticas havia uma ordem superior de sentido em que tudo se transcendia.

Uma vez transposta a porta principal, o visitante podia escolher vários percursos à sua escolha ou deixar-se levar pelo prazer da deambulação sem regras fixas. Ao contrário do que era hábito, esta cidade efémera tinha sido construída sem um itinerário ordenador ou um edifício central que servisse de ponto de convergência, facto que lhe valeu algumas críticas. Era o Sena que servia de eixo principal e determinava o alinhamento das várias zonas e grupos arquitectónicos que se estendiam de um lado e doutro das suas margens até ao Champ-de-Mars.

Na «rive droite», o que se oferecia à vista mais imediatamente era a Rua de Paris. Ao longo dos seus cerca de trezentos metros, alinhava-se todo o género de *cabarets*, casas de diversão e de espectáculo para onde confluía a multidão emproada da capital. Foi tal o sucesso desta rua, que lhe foi concedido o direito de ser o único lugar no recinto da Exposição a beneficiar da luz eléctrica até à meia-noite. Aí, os espectadores, mediante entrada paga, tinham à sua disposição um conjunto inesgotável de diversões e espectáculos para todos os gostos e todas as horas. É uma vertigem enumerá-los: o Théâtrophone, o Théâtroscope, a Maison du Rire (cujo director terá um destino bem funesto: assassinado a tiro por um espectador que se sente defraudado por não conseguir extrair uma única gargalhada), os Auteurs Gais, os Bonshommes Guillaume, o Palais de la Danse, a Roulotte, o Grand Guignol, o Cabaret du Chat Noir, os Tableaux Vivants, o Thêatre de Loïe Fuller, o Manoir Renversé e muitos outros. Um jornalista da época relata: «De tudo isso sai um burburinho de aplausos e de estribilhos musicais mais que fáceis. É uma extraordinária cacofonia, aliás muito alegre. Mas o que põe a multidão em delírio, é a parada à porta de cada estabelecimento[19].»

Ao lado desta rua das atracções, e formando com ela uma zona delimitada, ergue-se o Palácio dos Congressos e da Economia Social,

construído para acolher cento e vinte e sete conferências, e mais de cem mil assistentes; e ainda o Pavilhão da Cidade de Paris, com cem metros de comprimento e vinte e oito de largura. Mas o conjunto arquitectónico mais impressionante, e aquele que forneceu à posteridade a matéria iconográfica mais representativa dos sonhos de gran-



A Rua das Nações, como o nome indica, acolhia os pavilhões dos países participantes e era um dos lugares mais concorridos de toda a Exposição.

deza e feérico esplendor da Exposição de 1900, é a Rua das Nações, na «rive gauche», entre a Ponte de Alma e a dos Invalides. Erguia-se aí uma longa fila de pavilhões das potências estrangeiras representadas, onde cada uma se aplicou a dar uma imagem exacta da arquitectura do seu país, excedendo-se quase sempre na ostentação da riqueza e na reivindicação identitária. Não se tratava meramente de fachadas, como em 1878, mas de edifícios completos. A cumplicidade da arquitectura com o poder político dos Estados era mais do que evidente, era quase obscena. Cúpulas bizantinas, zimbórios de catedral brancos, flechas flamengas, torres neogóticas — elevar-se no céu de Paris com a máxima imponência, mobilizando os símbolos arquitectónicos de reconhecimento fácil, era o objectivo comum.

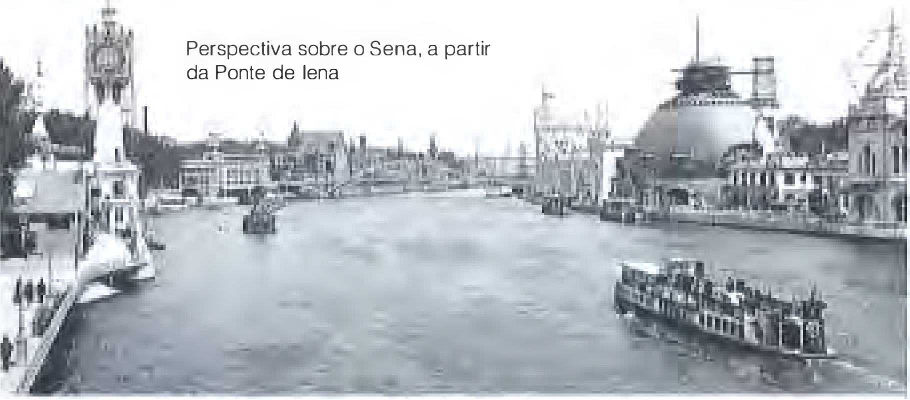
A Rua das Nações, com a sua incomparável reunião de todos os estilos, constituía uma concentração estranha de tempos históricos, variedades geográficas e diferenças culturais que transportavam o espectador para lado nenhum e para tempo nenhum. Utópica e ucrónica: assim se apresentava a cidade cosmopolita ideal, festejando à beira do Sena a etapa marcada pelo século XIX na marcha do progresso e acenando com irresponsável optimismo ao século XX.
Mas a Exposição tinha ainda um outro conjunto arquitectónico para oferecer ao olhar fascinado dos visitantes: ligando as duas margens do Sena, a Ponte Alexandre III criava uma perspectiva soberba formada pelo eixo que ia da Esplanada dos Invalides (com o seu conjunto imponente de pavilhões) aos Campos Elísios, terminando em dois palácios gémeos, mas de tamanho diferente, construídos frente a frente a ladearem a avenida. O Grand e o Petit Palais, construídos no lugar onde antes se situava o Palácio da Indústria, apresentavam duas fachadas majestosas, com altas colunas clássicas, anunciando a perenidade da Arte, conforme ao fim a que se destinavam: acolher exposições de pintura e escultura.
Da Ponte de Iena (mais uma vez submetida a obras de alargamento), o panorama era o dos pavilhões no Champ-de-Mars. De lá, contemplava-se, à esquerda, o Palácio da Marinha Mercante, que reconstituía no seu interior a antiga frota mercante francesa. Mas a atenção do visitante virava-se toda para o Palácio da Electricidade que formava, ao fundo do Champ-de-Mars, uma espécie de ecrã gigantesco: era para ele que confluía uma avenida babilónica ladeada de palácios. A sua fachada de vidro e ferro, com quatrocentos e vinte metros de comprimento e sessenta de largura, formava com o Castelo da Água uma unidade indissociável, ainda que constituíssem dois edifícios distintos: «O Palácio da Electricidade é de facto a fábrica do Castelo da Água», escreveu na altura Charles Lavigne[20]. O primeiro elevando-se a setenta metros do solo e o segundo a quarenta, apresentavam uma sobrecarga ornamental formada por frisos e pórticos, terminando ambos com cúpulas imponentes e encimados por conjuntos escultóricos, simbolicamente denominados «Futuro» e «Progresso». Tratando-se destes dois grandes princípios, a Exposição não tinha temido os efeitos de redundância e apostava no redobramento explicativo do que se oferecia à vista e ao entendimento com toda a evidência. Já não se tratava tanto de pedagogia mas de persuasão. O arco principal do Castelo é dominado pelas figuras de duas mulheres graciosamente sentadas que parecem suportar a carroça da Electricidade, enquanto mais abaixo outras duas sustentam os dia-

gramas da República. A «fada Electricidade», espalhando os seus encantos por toda a Exposição e prometendo um sem-número de aplicações que revolucionavam a vida da cidade e anunciavam uma nova era industrial, tinha ali o seu templo condigno e apropriado à devota contemplação. É ainda Charles Lavigne que descreve: «À noite, a Electricidade surge como que envolta num deslumbrante vestido de fogo que um farol de 10 000 velas estende à sua volta (...). Sobre cada asna de telhado, sobre cada torre, outras lâmpadas foram colocadas, e à noite, assim que o edifício se incendeia, o jogo de luzes que mudam de cor, e cuja intensidade pode ser regulada por um mecanismo engenhoso, aumenta ainda mais a impressão de fantasmagoria feérica que dá esse jorro contínuo de girândolas de foguetes[21].»

A luz que jorrava do Palácio da Electricidade atravessava o sopro de fumo que saía das duas chaminés erguidas nas extremidades da Galeria das Máquinas como antenas gigantes de um animal monstruoso: brilhantes ou foscas, transparentes ou opacas, as exalações do futuro e do progresso eram visíveis à distância e apelavam ao sublime da elevação.

A CIDADE DENTRO DA CIDADE

A cidade erguida no interior da cidade (e a sua fisionomia lembrava mesmo a de Paris) tinha sido construída em três anos para durar apenas sete meses, de 14 de Abril a 5 de Novembro. Desde 1878 que a Exposição arquétipa consistia numa pequena cidade temporária. O seu destino efémero justificava-se, antes de mais, por razões práticas: por maior que fosse a sua monumentalidade e esplendor, tratava-se sempre de uma construção *ad hoc*, uma excrescência com que o corpo da cidade não podia conviver durante muito tempo. As



Perspectiva sobre o Sena, a partir da Ponte de Iena

perspectivas eram quebradas, alguns eixos de circulação eram interditos, alterava-se a percepção do conjunto da cidade e criavam-se dissonâncias que nenhuma regra da harmonia urbana conseguia assimilar. Cumprida a sua missão, a cidade no interior da cidade tornava-se um território estranho e fútil. Os adversários da Exposição de 1900, em Paris, não se cansaram de brandir estes argumentos, que aliás já vinham de Exposições anteriores.

Porquê então a opção de construir uma cidade efémera dentro da cidade (onde se simulava muitas vezes uma arquitectura perene), cuja demolição era um problema, tanto mais que ficava sempre uma herança (algumas infra-estruturas, por exemplo), nalguns casos útil, mas noutros difícil de compatibilizar com a cidade em si? A história das Exposições Universais, desde 1851, em Londres, fornece-nos uma resposta plausível: progressivamente, as Exposições Universais tinham-se aproximado de um modelo que era o da realização da utopia, configurada no desejo de uma cidade ideal. Em rigor, nem é de utopia que devíamos falar, mas de heterotopia, no sentido que Michel Foucault deu a este conceito. A utopia mantém com o espaço real da sociedade uma relação de analogia directa ou invertida; ora, a Exposição era outra coisa: um lugar que concentrava ou representava todos os lugares e até todos os tempos, uma heterotopia. E era enquanto espaço heterotópico que ela desenvolvia uma lógica e um potencial próprios da utopia.

A verdade é que a razão de ser das Exposições residia cada vez menos nos aspectos pragmáticos de ordem comercial, industrial e até cultural exigidos pelo progresso e pela universalidade que o século XIX não se cansava de proclamar, e tendia cada vez mais a acentuar a dimensão de fantasia e irrealidade que só uma cidade efémera conseguia satisfazer. Descontando o realismo político-social das suas intenções, as Exposições, até ao final do século XIX, representavam um mundo que não existia mas a que o capitalismo eufórico, reduzido à quintessência e transformado em espectáculo dava verosimilhança. Paris, em 1900, constitui já em muitos aspectos o esgotamento deste modelo (levando-o, por vezes, a um grau de exasperação), mas de um modo em que a alternativa ainda não está muito definida. Como veremos mais adiante, a estética da utopia já não serve de analisador da Exposição de 1900 senão submetida a uma série de interrogações. É preciso ter em conta que os ideais e a grande utopia do século XIX detêm-se no limiar do novo século, quando começam a encontrar nos novos tempos sinais difusos de incompatibilidade.

O emblema do edifício efémero das Exposições Universais é o Crystal Palace, uma célebre construção em vidro que Joseph Paxton ergueu em seis meses para albergar a Exposição de 1851, em Londres. Fechada a Exposição, o Palácio de Cristal foi desmontado e transferido para Sydenham Hill, nos arredores de Londres, depois de ter sido adquirido por um milionário chamado Francis Fuller. Walter Benjamin cita uma passagem de um livro de 1889 sobre as Exposições Universais, onde se conta as atribulações a que esta grande obra de engenharia esteve sujeita: «Depois do encerramento da Exposição de Londres, em 1851, perguntava-se em Inglaterra o que iria acontecer ao Palácio de Cristal. Mas uma cláusula inserida no acto de concessão do terreno exigia... a demolição... do edifício: a opinião pública foi unânime em exigir a anulação desta cláusula... Os jornais estavam cheios de propostas de todas as espécies, muitas das quais se distinguiam pela sua excentricidade. Um médico quis fazer dele um hospital; um outro, um estabelecimento de banhos... Alguém teve a ideia de uma biblioteca gigantesca. Um inglês, levando ao extremo a paixão das flores, insistiu que se fizesse um canteiro de todo o edifício[22].» No seu célebre livro *All that is Solid Melts into Air*, Marshall Bermann considera o Palácio de Cristal a construção mais visionária e ousada de todo o século XIX: «Apenas a Ponte de Brooklyn e a Torre Eiffel, uma geração mais tarde, igualariam a sua expressão lírica das potencialidades da era industrial.[23]» Dotado de uma materialidade que se confundia com a própria atmosfera e a luz exterior, o Palácio de Cristal é, para Marshall Bermann, um emblema maior dessa modernidade anunciada por Marx como a época em que «tudo o que é sólido se dissolve no ar».

Do ponto de vista da filosofia material da história do século XIX, em que o filósofo alemão Walter Benjamin trabalhou até quase ao fim da sua vida, a arquitectura do vidro representa mais uma das fantasmagorias da cidade moderna, assim como a programática liquidação das condições da experiência. A arquitectura do vidro não deixa traços, não produz qualquer lugar secreto. Está, pois, subtraída a toda a aura e apta a produzir um novo regime de arquitectura que emergia com evidência do Palácio de Cristal: construído não para ser definitivo e indestrutível, mas, pelo contrário, para se orgulhar da sua transitoriedade.

A efemeridade e a perenidade: o embaraço em lidar com esta oposição e em perceber o modo como ela se vinha inscrever no próprio centro da Exposição Universal foi uma constante em Paris, até 1900. Em 1855, para competir com o Palácio de Cristal, foi construído o Palácio da Indústria, junto aos Campos Elísios, que se manteve até à



O Grand Palais não escapou à regra da época: depois da Torre Eiffel, a arquitectura do ferro impôs-se. Na foto, as estruturas do tecto do Grand Palais.

Exposição de 1900, quando foi construído, no seu lugar, o Grand Palais. Como já vimos, os Parisienses tiveram muita dificuldade em aceitar uma tal demolição. Em 1867 foi decidida a construção de um outro palácio provisório, que ficará conhecido como a Galeria das Máquinas; ameaçada pela Exposição de 1889, só viria no entanto a ser demolida em 1910 «por sadismo artístico». Desta indecisão entre o efémero e o perene salvou-se o Palácio do Trocadéro, de 1878, concebido para durar, depois da cidade de Paris ter renunciado ao direito que lhe tinha sido atribuído dois anos antes de exigir a demolição de todas as obras. Mesmo a Torre Eiffel só sobreviveu porque nas vésperas da Exposição de 1889 apareceu um movimento a favor da conservação dos monumentos das Exposições, na condição de eles serem sólidos. Aceitando esta reivindicação, uma lei de 31 de Julho de 1890 decidiu a sobrevivência da obra polémica de Gustave Eiffel. Um balanço das Exposições parisienses permite ainda assim concluir que elas deixaram contributos importantes à cidade: a Torre Eiffel, o Grand e o Petit Palais e a Ponte Alexandre III são as heranças mais prestigiosas.

Foi precisamente a hesitação constante entre o perene e o efémero que tornou problemático e pouco claro o critério das demolições. Compreendemos mais facilmente esta questão se pensarmos que o século XIX foi o século dos museus. O museu era, em si, uma garan-

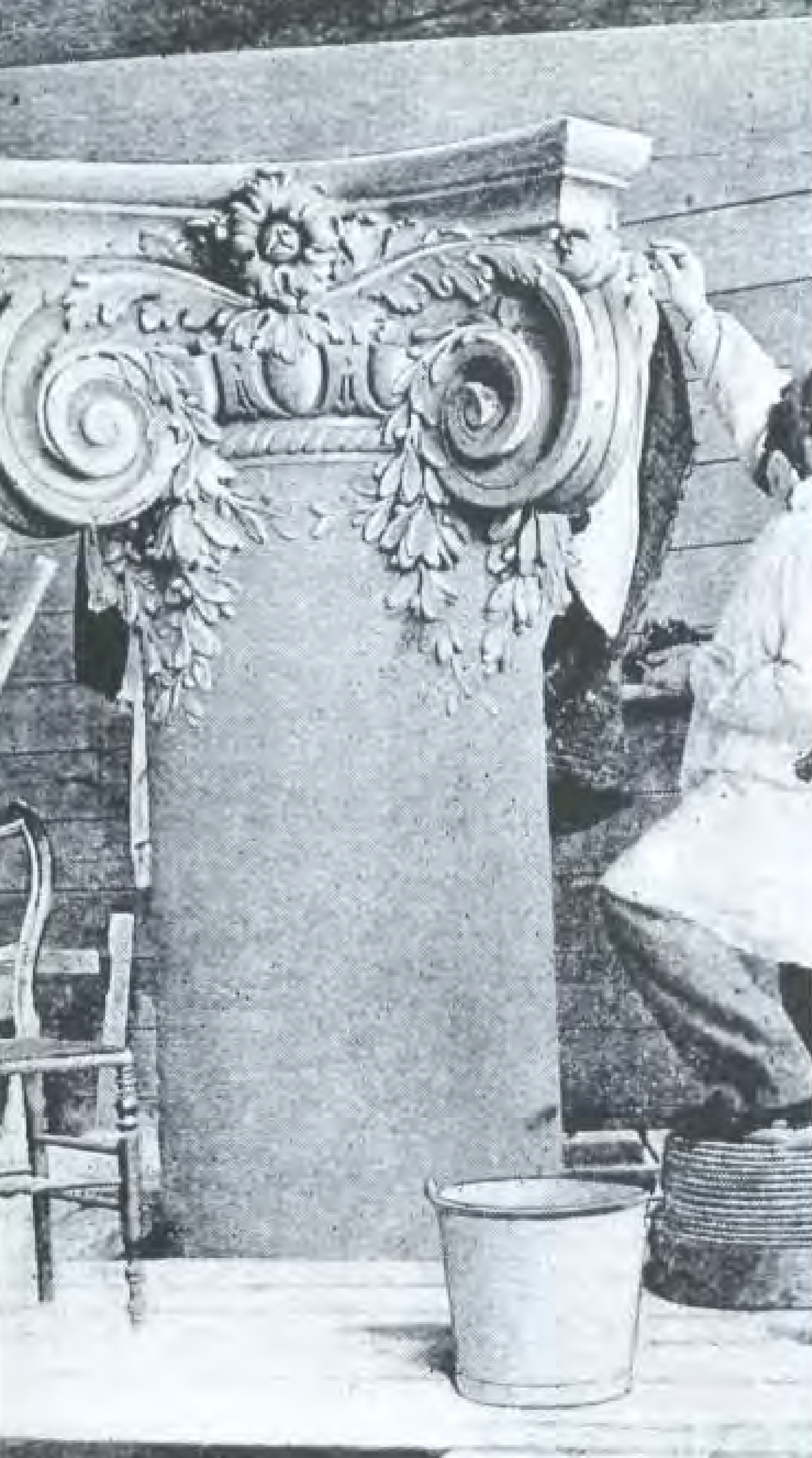
tia de preservação simbólica; no seu interior os objectos ficavam prometidos à história e à eternidade. O século XIX fez proliferar os museus à medida da sua estima pelas teorias e filosofias da história e na proporção da sua repugnância pelo efémero, no que ele tinha de gratuito e de inconsequente. Por outro lado, o gigantismo crescente das Exposições e a tendência para a ostentação do poder e do génio nacional obrigavam a investimentos exorbitantes.

A vontade de perenizar algumas construções é tanto maior quanto elas trazem consigo uma mensagem estética e ideológica bem definida. Nascem assim os debates apaixonados sobre a demolição ou a preservação de certos edifícios, como aconteceu em 1900. No fim da Exposição, uma campanha levada a cabo pela imprensa tentou que se mantivessem de pé doze dos palácios da Rua das Nações, para aí instalar outros tantos museus referentes aos mais variados domínios da criação humana. Mas a proposta chegou tarde de mais. No dia a seguir ao fecho da Exposição já o comissário-geral tinha mandado demolir o mais rapidamente possível os pavilhões e os edifícios construídos. O zelo com que Alfred Picard reclamava a entrada em acção dos demolidores justificava-se por duas razões: por um lado, era pre-



Uma das marcas da Exposição, a Ponte Alexandre III,
com o Petit Palais ao fundo, à direita.

ciso devolver à cidade as zonas ocupadas; por outro, era preciso evitar submeter os edifícios à agonia cruel do envelhecimento e da erosão, para que a impressão deixada pelo esplendor e a grandiosidade do cenário não fosse aniquilada. Da Exposição, a história não deveria guardar senão imagens de glória e grandeza que nem o sentimento melancólico de fim de festa podia perturbar.



II

AS OLIMPÍADAS DO PROGRESSO

O que é que se expunha nas Exposições Universais e, muito particularmente, na de 1900? A pergunta é obviamente necessária e, em princípio, esperar-se-ia que ela tivesse uma resposta evidente e fizesse o elenco dos principais produtos, objectos e acontecimentos que eram apresentados ao público no espaço da manifestação ao longo de todo o tempo em que esta ocorria. Uma resposta desse tipo é certamente eficaz para as as primeiras Exposições Universais, enquanto elas foram essencialmente industriais e, sem ambiguidades, se aplicaram a fazer o ponto da nova civilização industrial através de uma representação sinóptica das manifestações mais recentes da técnica, das ciências e do comércio. Mas já aí se fazem ouvir alguns apelos a uma dimensão mais ampla, com a intromissão de um vocabulário que remete para objectivos vagos e abstractos. É o caso do senador Le Play, que no seu relatório sobre a Exposição de 1867, em Paris, propunha que as Exposições passassem a ser concebidas como instituições permanentes onde se exibiriam «todos os produtos do trabalho, todas as manifestações da inteligência humana, tudo o que pode servir para dar a conhecer cada povo ou fazer aumentar a sua produção[24]». A proposta destes «museus gerais» e permanentes nunca foi aceite, mas a linguagem dos ideais abstractos foi-se reforçando e acabou por triunfar em toda a linha. O ano de 1900 representa o ponto extremo dessa elevação programática, servida por uma retórica oficial de efeitos seguros e exaustivamente testados. Lia-se no decreto de 13 Julho de 1892 que a autorizava: «As Exposições não são apenas dias de repouso e de alegria no labor dos povos; elas surgem de longe em longe como cumes de onde medimos o caminho percorrido. O homem sai delas reconfortado, cheio de força e animado de um júbilo profundo em relação ao futuro[25]». Na linha plana da história, a Exposição introduzia, assim, a possibilidade de se ter uma perspectiva ponderada do passado e olhar as promessas radiosas do futuro. É uma teoria da história e não um programa estritamente imanente que determina as Exposições Universais do final do século XIX. Por isso, elas dão a ver muito mais do que aquilo que é oferecido aos olhos de um espectador inocente; não se limitam a mostrar — demonstram.

A Exposição de 1900, representando em quase todos os aspectos o culminar de uma lógica progressiva seguida pelas Exposições indus-

triais do século XIX, dá lugar a um discurso oficial onde a questão dos ideais e dos fins últimos está sempre presente. E um dos mais importantes é o progresso, transformado em conceito metafísico e, nessa condição, reificado e tornado tangível pelo vasto inventário de progressos técnicos que eram exibidos. Não houve uma única Exposição em que não fossem lançadas novidades ou reveladas proezas da técnica, a fim de estimular o génio inovador dos industriais e dos cientistas.

As «Olimpíadas do progresso»: assim foram definidas as Exposições Universais do século XIX, que reflectiam o entusiasmo do capitalismo liberal e a crença da burguesia industrial na capacidade de o progresso humano acompanhar o progresso técnico. Num contexto em que a Europa se assimila cada vez mais ao mundo e a sua civilização à «Civilização», há uma razão civilizadora que legitima a expansão imperialista das potências industriais do Ocidente. No *Manifesto Comunista*, Marx analisa assim a política mundial da burguesia: «Melhorando rapidamente todos os instrumentos de produção e tornando infinitamente mais fáceis as comunicações, a burguesia arrasta todas as nações, mesmo as mais bárbaras, para a civilização[26].» A máquina, o trabalho quotidiano dos homens, a vulgarização científica e a educação do povo são os instrumentos de emancipação e a garantia do progresso social. E, como não podia deixar de ser, o internacionalismo capitalista tem como legitimação os valores da paz e da solidariedade que davam a esses «templos da cultura mundial» — as Exposições — uma significação ideológica da mais alta importância. É assim que o presidente Loubet, numa festa de distribuição de prémios aos expositores, a que presidiu em 18 de Agosto de 1900, quando a Exposição ainda estava no auge, pronuncia estas palavras: «A Exposição de 1900 terá contribuído para a expressão mais brilhante da solidariedade. Ela dar-lhe-á um novo poder de expansão e de persuasão. A solidariedade, a quem nós já devemos grandes coisas, tornará, no futuro, mais frágil o triunfo da força, mais bem reconhecida a soberania do direito; imporá a resolução amigável dos conflitos internacionais e a consolidação da paz, sempre mais gloriosa que a mais gloriosa das guerras[27].»

Comprometidas na via do progresso e fazendo dele a sua metáfora fundadora, as Exposições Universais do século XIX entram numa lógica da superação e do crescimento contínuos, até aos limites da hipertrofia. A de 1900 culmina triunfalmente este processo e chega a um ponto a partir do qual já só é possível o regresso. O número dos expositores passou entre 1855 e 1900 de vinte e quatro mil para

oitenta e três mil, e as entradas sobem para cerca de cinquenta milhões, contra os vinte e três milhões da anterior Exposição em Paris, a de 1889. Mesmo assim, como o comissário-geral, Alfred Picard, tinha prognosticado sessenta milhões, vê-se na obrigação de consagrar várias páginas do seu relatório final a explicar (com argumentos, aliás, pouco convincentes; até o caso Dreyfus aí é evocado) as razões por que tinham falhado as suas previsões.

Mas nem só a glorificação do progresso e o optimismo do capitalismo liberal faziam com que as Exposições Universais do século XIX fossem determinadas pela lógica da superação e do crescimento contínuos. O orgulho nacional era também uma razão muito forte. Espaços privilegiados para a difusão de mensagens nacionalistas mais ou menos explícitas, elas prestavam-se a um cosmopolitismo ambíguo e a um exibicionismo do poder nacional que punha os vários países a competirem entre si nas representações que levavam a uma determinada Exposição (a Rua das Nações, em 1900, é a prova mais acabada desse desejo de competição), e o Estado ou a Cidade organizadores a quererem mostrar a sua superioridade sobre os seus antecessores. Neste aspecto, Alfred Picard tinha sido muito claro: «Provaremos à Europa que o nosso país caminha na vanguarda do progresso.» Nas primeiras Exposições, quando todo o material exposto era reunido num pavilhão ou nuns poucos edifícios, o critério da nacionalidade quase não era levado em conta e, quando o era, a própria lógica organizadora não permitia que ele se afirmasse de maneira evidente ou, pelo menos, tivesse a preponderância que veio a ganhar. Talvez por isso, as representações nacionais começaram a reivindicar a independência dos pavilhões, conquista que só foi totalmente alcançada precisamente em 1900. Estavam assim asseguradas todas as condições para que os países mais poderosos se excedessem em grandiosas representações.

Perante as realizações grandiosas da Exposição Universal de 1900, não faltou quem observasse que se tinha feito uma aplicação sábia e demonstradora dos princípios legados pelo Século das Luzes (nomeadamente num suplemento, que a ela foi dedicado, de *L'illustré Soleil du Dimanche*). Antes de mais, pelo modo como consagrava definitivamente uma missão enciclopédica e pedagógica. No modo como estava organizada, era evidente a vontade de colocar ao alcance das massas a visão optimista das élites e tornar tudo compreensível através da apresentação, da representação ou do discurso. A incorporação política das massas enquanto força social tornava indispensável instruí-las. E a Exposição fornecia uma ocasião propícia; ela era-lhes

em grande parte dedicada. Essa função pedagógica era cumprida por um vasto programa de congressos e conferências, que não se destinavam apenas a especialistas. Cento e vinte sete conferências e quase uma dezena de congressos mobilizaram cerca de cem mil pessoas. Os acidentes de trabalho, o ensino técnico e a condição feminina são os temas privilegiados. Dos dois congressos feministas que tiveram lugar, o de maior projecção pública foi o que teve por tema «A Condição e o Direito das Mulheres», presidido por Marguerite Durand, a famosa directora do jornal *La fronde*. No final dos trabalhos marcados pela passionalidade da linguagem, uma das participantes declarou, para grande regozijo de uma parte da assistência, que o homem era «o animal mais detestável da criação». Mas pela primeira vez numa Exposição francesa (tendo como único antecedente Chicago, em 1893) a mulher vê ser-lhe consagrado um pavilhão, acontecimento que traduz bem a emergência deste novo sujeito na cena moderna. Seria no entanto apressado pensarmos que a Exposição mostrava uma elevada consciência dos direitos das mulheres; não podemos esquecer que estas eram importantes consumidoras que os industriais não tinham nenhum interesse em esquecer. A moda, por exemplo, era um *affaire* feminino.

Era a ruidosa demonstração das máquinas em funcionamento (enfim, alguns testemunhos garantem que as máquinas funcionavam em número restrito, com lacunas lamentáveis...) que melhor reflectia uma preocupação pedagógica. Não se tratava apenas de expor os produtos, mas de mostrar o próprio modo de produção, os processos técnicos, o ciclo completo por que eles passavam, desde o estado original da matéria-prima até ao estado de objectos fabricados, conciliando-se assim o saber teórico com o saber prático sobre o trabalho de produção. Para melhor cumprir este objectivo pedagógico tinha-se decidido que cada classe de produtos seria exposta na totalidade num só local. Assim, ao lado das máquinas que fabricavam um determinado produto, havia uma secção onde se fazia a sua história. Esta classificação implicava forçosamente a existência das diferentes máquinas de fabrico em vários pontos da Exposição. É por isso que, ao contrário do que acontecia tradicionalmente, em 1900 não havia a Galeria das Máquinas propriamente dita, na qual se concentrava toda a parte mecânica.

O modo como a Exposição de 1900 mergulhou literalmente na retrospectiva acentuou a sua dimensão enciclopédica. Vinha da Exposição Universal de Paris de 1867, mais concretamente do seu comissário-geral, o visionário Raymond Le Play, a ideia da *Enciclopédia* como

modelo das Exposições. Neste sentido, elas seriam uma representação do mundo, de uma maneira bastante mais fiel e realista do que um museu, mas participando da ideia que funda o museu: o de que este pode ser um pequeno mundo (o que supõe a hipótese da reversibilidade: que o mundo é pensado como um grande museu). A referência ao modelo da *Enciclopédia* torna-se impositivo em 1900 na medida em que se quis explicitamente fazer o balanço e o inventário do saber e da criação que o século XIX tinha produzido. A Exposição consagrava assim a ideia da modernidade como «época das concepções do mundo» (Heidegger), da possibilidade de se ter uma ideia, uma representação, uma imagem concebida do mundo enquanto tal.
Reunir, classificar, controlar e explicar as coisas colocando-as juntas num mesmo horizonte implicava uma organização do espaço profun-



Grande perspectiva sobre a Exposição. Fotografia tirada
do cimo da Grande Roda.

damente panorâmica. Tudo na Exposição Universal de 1900 se oferecia (quase sempre de um modo espectacular) a um olhar panorâmico. «Panorama» é uma palavra que pertence inicialmente apenas à linguagem da pintura. Significa etimologicamente vista total, possível de obter através de um fundo circular, sobre o qual se traça uma sequência de aspectos que só poderiam ser dados por meio de uma série de quadros separados. Mas a palavra foi-se expandindo metafo-

ricamente e passou a designar outras coisas. A *Enciclopédia* do século XVIII é, neste sentido, panorâmica. No século XIX, o panorama tornou-se o modelo para olhar as cidades, as paisagens, o mundo, a história. Multiplicaram-se os museus, mas também a própria literatura se tornou panorâmica (pense-se nos grandes ciclos de romances de Balzac e Zola). E, em certo sentido, até um sistema filosófico como o de Hegel participa deste conceito.

A Exposição de 1900 foi completamente dominada pelas visões panorâmicas, e essa foi a sua megalomania. Mas fez também uma utilização lúdica do panorama em diversas atracções que fizeram as delícias do público, por exemplo o Transiberiano: os espectadores sentavam-se numa carruagem luxuosa de comboio que era animada por um movimento de trepidação. De um lado e de outro, pelas janelas via-se desenrolar o panorama completo da paisagem compreendida entre Moscovo e Pequim, com paragens nas estações principais. Ou então o Mareorama: os visitantes eram instalados na coberta de um navio e era-lhes proporcionada a ilusão de uma viagem marítima, de Villefranche a Constantinopla. Para que a ilusão fosse perfeita, não faltavam os movimentos do navio, os efeitos da luz e até o vento salino que fustigava o rosto dos viajantes. Havia pessoas que enjoavam.

Mas o êxtase panorâmico foi atingido com uma atracção chamada «Tour du Monde». O visitante fazia uma viagem de um dia à volta do mundo, no interior de um enorme pavilhão que parecia constituído pela colagem de uma série de edifícios de estilo exótico, evocando ou mesmo simulando realidades tão diferentes como um pagode japonês ou um templo indiano (Walter Benjamin, fazendo uma descrição dele no *Livro das Passagens*, fala também de uma «torre lusitana», que pensamos ser a Torre de Belém, mas que não pudemos confirmar na única fotografia deste pavilhão a que tivemos acesso). É assim a descrição deste panorama feito por um jornalista da época: «O prazer da jornada não consiste na viagem. O que lhe dá o seu *charme* é o poderoso apelo do desconhecido, o espectáculo continuamente renovado que passa diante dos nossos olhos, as vistas pitorescas, os diferentes hábitos e cenários, a variedade dos costumes e das paisagens[28].» Esta viagem à volta do mundo era feita pela técnica do chamado panorama móvel, em que a exibição circular era substituída por uma tela rolante. Partia-se de Marselha, visitava-se uma variedade de países e depois regressava-se ao ponto de partida. Para animar e dar verosimilhança ao *décor*, havia uma sequência de quadros vivos, isto é, as figuras humanas não eram representadas



O «Tour du Monde», uma das maiores atracções da Expo. O visitante percorria o pavilhão durante um dia, onde era simulada uma volta ao mundo.

mas em carne e osso. Assim, o visitante via verdadeiros chineses quando lhe era mostrada a China, ou autênticos hindus quando «passava» pela Índia. Este panorama em que o movimento era acrescentado ao quadro estático realizou com um espantoso sucesso o ideal de uma viagem à volta do mundo sem abandonar Paris. Em matéria de panoramas com carácter de entretenimento (enfim, de onde a dimensão instrutiva nunca estava, apesar de tudo, completamente ausente) a Exposição não se ficou por aqui e multiplicou as atracções com nomes terminados em «-rama»: o panorama, o diorama, o cosmorama, o diafanorama, o pleorama...

Mas a própria Exposição deveria, também ela, estar sujeita a uma visão panorâmica e ser percebida como o panorama dos panoramas. Já em 1889 a construção da Torre Eiffel servia essencialmente esse fim. Dela, era possível ter um panorama de toda a Exposição e da própria cidade. Em 1900, é à Grande Roda instalada no Champ-de-Mars (aliás, uma das atracções com menos êxito) que cumpre a fun-

ção de garantir um olhar panorâmico sobre toda a Exposição. Controlável, ordenado, inteligível, era o mundo que se oferecia como imagem, do alto desse observatório privilegiado.

AS MÁQUINAS DA ILUSÃO

A Exposição estava dividida em dezoito grupos, tais como Educação e Ensino, Ciências e Artes, Mecânica, Electricidade, Agricultura, Têxteis, Engenharia Civil, Minas, Forças Armadas, etc. Mas cada um destes grupos estava longe de ter uma representação equitativa e não basta enumerá-los para termos uma ideia do que a Exposição dava a ver e quais eram as suas preocupações. Porque o pretexto científico não a esgotava, tão-pouco determinava a sua fisionomia.

Os organizadores e a imprensa da época embriagaram-se de números. Eram os números da grandeza do espectáculo, da superioridade de Paris e da República. A Exposição ocupava uma superfície de 2 237 720 metros quadrados (dos quais, 654 924 de área coberta); mobilizava 83 047 expositores (dos quais, 38 253 franceses); teve 50 860 800 visitantes. Nenhuma Exposição anterior se tinha alguma vez aproximado destas quantificações.

É difícil compreender estes números tão colossais se não tivermos em conta que a festa se alimentava em grande parte da exaltação de si própria, da exacerbação representativa, da espectacularidade solene de todos os actos públicos que a envolviam. Daí, a imensa Sala de Festas (significativamente, e com alguma ironia, construída na anterior Galeria das Máquinas), grande como uma catedral, onde decorreu o célebre jantar de encerramento com o presidente Loubet e vinte e dois mil presidentes de Câmara vindos de toda a França. Tais números secundavam o gosto pela festa, pela cerimónia, pela inauguração; eram justificados pela vontade de fazer uma retrospectiva do século que estava a chegar ao fim, mas também exibiam, claramente, a importância que tinham todas as operações de legitimação política e ideológica.

Quando as Exposições eram essencialmente industriais, feitas para juntar produtos e produtores, promover a comunicação e o conhecimento das novidades sobretudo no campo da ciência e da técnica, elas tinham um público definido a quem se dirigiam privilegiadamente. Mas em 1900 a Exposição é a grande festa de todos, uma celebração ecuménica e interclassista. Por isso, o elemento espectacular está na base de todas as suas realizações. A componente lúdi-



Vista nocturna da Exposição. O fenómeno eléctrico suscitou uma enorme euforia e tornou-se numa das maiores atracções para os visitantes.

ca, o objectivo de ser também um lugar de diversão e entretenimento tinham-se tornado impositivos nas Exposições do final do século, o que lhes valeu muitas vezes serem repudiadas por alguns membros da classe política e intelectual.

Na primeira Exposição, em 1851, pouco mais do que umas orquestras e fanfarras distraíam um público que se precipitava para a Galeria das Máquinas. Em 1867, a electricidade permite alargar os horários de abertura e prolongar pela noite dentro uma parte da Exposição. As distracções começam então a ganhar importância e reforçam o poder de atracção do empreendimento. Quando em 1889 surge a Torre Eiffel, nasce o símbolo da transformação da própria Exposição e dos seus monumentos em atracção. Mas foi preciso chegar a 1900 para que a «atracção» se tornasse a palavra de ordem, alargada a todas as partes do recinto, transformada em critério primeiro de quase todas as realizações. Não a atracção de qualquer tipo, mas sobretudo aquela que se baseava no poder da ilusão e do feérico. A electricidade foi a «grande fada» que espalhou o maravilhoso e o prodígio por toda a Exposição, numa irrupção de efeitos luminosos e milagres mecânicos que tinha muito de gratuito e só se justificava pelo clima de euforia que rodeava o fenómeno eléctrico.

Era com ele que o homem do final do século XIX iria partir à conquista do século XX; a Exposição celebrava já antecipadamente essa conquista. E o povo rendia-se à festa: as estatísticas provam que os recordes de afluência foram batidos nos espectáculos luminosos e nas produções em que a electricidade era uma atracção em si mesma.
As atracções estavam por todo o lado e, no total, somavam as três dezenas. Muitas delas tinham a caução do invento técnico. Era o caso do grande telescópio, concebido por François Delonde, então deputado dos Baixos Alpes, que ficou conhecido como «A Lua a um metro». Muito antes de estar exposto e experimentado, já um jornal o ridicularizava: «O senhor François Delonde, deputado, anunciou à Sociedade Francesa de Economia Industrial e Comercial que iríamos ver, na próxima Exposição Universal de Paris, em 1900, a superfície da Lua à distância de um metro.» E depois de alguns detalhes pseudocientíficos acrescentava: «Devemos pois esperar que, pela primeira vez, os terráqueos irão ter acesso à contemplação directa e imediata de um corpo celeste. Será a ‹surpresa› da Exposição[29].» Na verdade, o grande telescópio com 60 metros de comprimento, 1,50 metros de diâmetro e um espelho de quatro toneladas não permitiu ver a Lua a um metro, mas a 67 quilómetros, o que era já um resultado considerável e nunca antes alcançado.
Mas havia muito mais: por exemplo a projecção cinematográfica das operações espectaculares feitas por um famoso professor de Medicina (a separação de duas irmãs siamesas era a mais impressionante).
As projecções fílmicas constituíram outra atracção de grande interesse que algumas histórias do cinema mencionam esquecendo-se dos falaciosos processos utilizados. Com algumas dezenas de anos de antecedência em relação à prática corrente, o visitante pôde assistir a sessões de cinema num grande ecrã, num ecrã circular e até lhe foi proporcionado o cinema sonoro. Mas para cada uma destas modalidades houve sempre um truque que retirava credibilidade ao acontecimento. Na Galeria das Máquinas, Louis Lumière projecta para vinte e cinco mil espectadores (potenciais) um filme de 70 mm num ecrã que media 21 metros por 16, utilizando um projector que não é nada menos do que um farol da marinha de 150 amperes. Por sua vez, Raoul Grimoin-Sanson apresenta o seu Cineorama. O espectador era colocado na plataforma de um balão sob a qual estavam dispostas dez máquinas de projecção cinematográfica que funcionavam em sincronia por meio de um sistema de correias. A projecção fazia-se nas paredes do balão fictício, de maneira a que o espectador tivesse a ilusão de viajar ao ver os filmes sobre a Bélgica, a Argélia e



A Grande Roda com as suas quarenta cabines suspensas, e a rodar a cem metros de altura do solo não foi, contudo, a maior das atracções.

a Espanha. Quanto ao filme sonoro, era da autoria de Clément Maurice e o nome que lhe foi dado esclarece desde logo tudo; chamava-se «Phono-cité-théâtre» e consistia num processo de sincronização de um projector e de um fonógrafo electricamente ligados um ao outro. Assim se podia ouvir Sarah Bernhardt a declamar como se estivesse presente.

E havia a Grande Roda, na qual se subia a cem metros de altura. Era dotada de quarenta cabines suspensas, algumas das quais funcionavam como restaurante, sala de estar ou sala de concertos. Em terra, a Grande Roda propunha uma Exposição em miniatura, com jardim, *stands*, sala de espectáculo, restaurante e até um hotel. Considerada por alguns a surpresa, o *clou* da Exposição (haver um *clou* fazia parte da tradição), ela não satisfazia no entanto a exigência de jogar no regis-



O Tapete Rolante, ou a Rua do Futuro, suscitou a maior curiosidade.

to do imprevisível. Em 1900 não haverá, assim, um verdadeiro *clou*. A curiosidade maior ia, no entanto, para o tapete rolante. Concebido por um engenheiro francês, já tinha sido experimentado em Chicago e em Berlim. Mas é em Paris que a aplicação da ideia se faz em grande escala e com o objectivo de ser verdadeiramente funcional, permitindo a deslocação das pessoas entre distâncias razoáveis. Tê-lo-ia sido mais se não houvesse sempre uma multidão de pessoas a querer experimentá-lo. Chamaram-lhe a Rua do Futuro.

O «Manoir à l'envers» era uma pura atracção de circo. Consistia numa casa construída em estilo gótico, com o tecto e as chaminés plantados no chão, enquanto as fundações se elevavam no ar. Naturalmente, todas as portas, janelas, varandas, ornamentações e

inscrições estavam viradas às avessas; até o mostrador de um relógio obedecia a esta tendência geral para a inversão.

Com ou sem pretexto científico, todas estas atracções tinham em comum fazer triunfar a ilusão. Ela invadia tudo. Até os automóveis, que em 1900 representam ainda uma novidade susceptível de provocar a curiosidade, são cobertos de flores no dia em que desfilam publicamente em Vincennes, porque se acha pouco estimulante a nudez da sua carroçaria. A Exposição ameaçava submergir num parque de atracções, sujeitando-se, por essa razão, às críticas de alguns sectores. É assim que um deputado, encarregado de fazer um relatório, não se inibe de escrever: «As maravilhas da indústria e das artes são um pretexto, as suas galerias estão desertas ou são apenas percorridas por descargo de consciência, porque é preciso conhecê-las e é de bom gosto falar delas: a Rua do Cairo é o objectivo e é para ela que a multidão se precipita. Compreende-se que género de atracção satisfaz tais visitantes. O objectivo primitivo das Exposições foi eliminado, toda a nobre emulação desapareceu e a alma popular sai rebaixada e corrompida de tais espectáculos[30].»

Esta tendência geral para transformar tudo em atracção e espectáculo ao gosto das massas teve a sua expressão superior no modo como a electricidade era apresentada. Ela tinha sido eleita o grande motivo da Exposição. Sob a sua égide todas as transformações, metamorfoses e progressos estavam prometidos, e o domínio do homem sobre a natureza podia contar com mais este instrumento dotado de um poder ilimitado. Por isso, chamaram-lhe «a fada Electricidade». E, como todas as fadas, esta não se caracterizava apenas pelos seus poderes mágicos; fazia apelo a representações imaginárias de um mundo colorido e maravilhoso, entregue às fantasias mais inocentes. Foi-lhe dedicado um pavilhão temático que a consagrava num lugar de honra: o Palácio da Electricidade. Foi glorificada por um hino encomendado a Camille Saint-Saëns: «O Fogo Celeste». Com o mesmo júbilo de quem rouba o fogo aos deuses, a Exposição de 1900 mergulha num banho de luz, exibe com eufórica



No Champs de Mars situava-se o Palácio da Electricidade.

desmesura as aplicações mais insensatas e inúteis da energia eléctrica, procede como um novo-rico indiscreto e perdulário. Paul Morand não resiste ao seu *charme* e descreve a atmosfera de irrealidade e os efeitos de transfiguração que a luz eléctrica espalhava por todos os sectores da Exposição: «Foi então que ressoou um riso estranho, cintilante, condensado: o da fada Electricidade. Tal como a morfina nas alcovas de 1900, ela triunfa na Exposição; nasce do céu, como os verdadeiros reis. O público ri das palavras ‹Perigo de morte›, escritas nos pilares. Ele sabe que ela cura tudo, até as neuroses que estão na moda. É o progresso, a poesia dos humildes e dos ricos; ela esbanja a iluminação; é o grande sinal; ela esmaga, assim que nasce, o acetileno. Na Exposição, é despejada pelas janelas. As mulheres são flores de lâmpadas eléctricas. As flores de lâmpadas eléctricas são mulheres. É a electricidade que permite a estas escadas de fogo trepar pela porta monumental. O gás abdica. Os ministérios da margem esquerda, até eles, têm o aspecto de Loïe Fuller. À noite, os faróis varrem o Champ-de-Mars, o Castelo da Água fica a escorrer



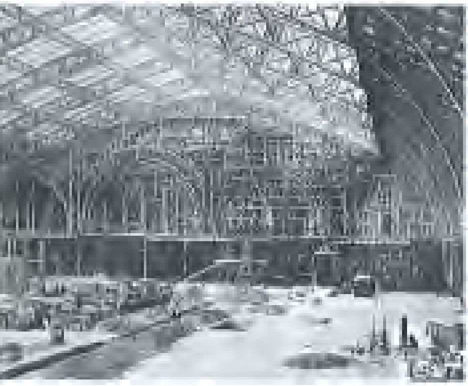
cores de cíclame; são quedas verdes, jactos orquídea, nenúfares de chamas, orquestrações do fogo líquido, orgias de volts e amperes. O Sena é violeta, goela de pombo, sangue-de-boi. Acumula-se a electricidade, condensa-se, transforma-se, é metida em garrafas, estendida em fios, enrolada em bobinas, depois descarregada na água, nas fontes, libertada nos telhados, solta nas árvores; é o flagelo, é a religião de 1900[31].» Levando a todo o lado o seu poder de sublimação, a electricidade vinha realizar literalmente o que Marx tinha anunciado como metáfora: «Tudo o que é sólido dissolve-se no ar.»

O Palácio da Electricidade era (*et pour cause*) um castelo de fadas concebido pelo arquitecto Eugène Henard. Situado ao fundo do Champ-de-Mars, frente à Torre Eiffel e virando as costas à Galeria das Máquinas (essa catedral do tempo do vapor), ele não era mais do que uma simples fachada, um *décor* para essa gigantesca fonte luminosa que era o Castelo da Água. Estavam associados um ao outro, como se formassem um só edifício. Da enorme sala do Castelo da



Água, coberta em abóbada de aresta e prolongando-se sob os bacias superiores da cascata, dava-se directamente para a grande nave do Palácio da Electricidade. Este tinha sido pensado não apenas como uma obra de arte monumental, que contou com a colaboração de grandes artistas, mas também como lugar de exposição e espectáculo da luz eléctrica. Por isso, quer fosse visto do interior ou do exterior, era completamente luminoso: mais de doze mil lâmpadas habilmente dispostas forneciam um dilúvio de luz a todo o edifício. Como uma *belle de nuit*, ele mostrava o seu esplendor mal o Sol se punha: «Mas que coisa feérica, assim que a noite chegava! Os grandes vitrais do palácio começarão por brilhar com todo o deslumbramento dos seus vidros de cor, depois, cordões de lâmpadas incandescentes vão acender-se, poderosas lâmpadas em arco lançarão maravilhosas catadupas de luz; o grupo mais alto, por sua vez, resplandecerá dominando a Exposição, na glória de uma imensa auréola, envolvendo-a completamente com raios fulgurantes[32].»

Mas neste monumento nem tudo era brilho e *féerie*. Para além de acolher uma exposição que contava a génese da electricidade, desde a sua origem até às suas aplicações, no seu interior e numa galeria subterrânea do Castelo da Água estavam centralizadas todas as máquinas e dispositivos técnicos indispensáveis à produção da energia necessária para pôr a funcionar tudo o que no recinto da Exposição, das máquinas à iluminação nocturna, estava dependente da «fada Electricidade». O movimento, a luz, o som, tudo era recriado a partir desta sede para onde convergia uma rede de fios invisíveis. E fazia-o sem ruídos ensurdecedores, sem assobios de vapor para a atmosfera, sem chiadeiras e com uma enorme economia de espaço. Por trás, a Galeria das Máquinas, dissimulada e transformada em sala de festas, era um símbolo desta nova circunstância que autorizava conclusões como as que encontramos num texto da época: «Graças a esta vitoriosa afirmação da força sem rival, o ano de 1900, ainda que encerrasse um século, inaugurava de facto um outro, o século XX, que será o século da física, muito superior em potência ao século da química, ou seja, o século XIX[33].»



A Sala das Festas em construcção na antiga Galeria das Máquinas.

O facto era inegável: o feérico e o lúdico tinham substituído a seriedade do didactismo e a missão formativa. Assim, a retórica oficial da Exposição como síntese das realizações do génio humano e como lugar ideal para observar a história como progresso começa a não se adequar muito ao objecto, quando verificamos até que ponto ele exibe uma tendência irreversível: a passagem da representação para a distracção fragmentada. Na proliferação dos panoramas, a Exposição de 1900 diz-nos que as visões panorâmicas estão a chegar ao fim (e uma prova disso poderia ser a Grande Roda, em que já não se sabe muito bem se o que está em jogo é a vista de um ponto ideal ou a experiência física de ser suspenso; ou o Mareorama, cuja motivação não é levar o visitante a aprender o que quer que seja com a viagem ilusória mas muito simplesmente expô-lo a uma forte experiência física, próxima da vertigem); e que a estética da utopia está dar lugar a uma estética da ilusão. Está assim aberto o caminho para um novo modelo que já nada tem a ver com as Exposições industriais do século XIX: a Exposição entendida não como síntese e inventário, mas como testemunho da sua época e como festa, sem objectivos comerciais reconhecidos. Uma vez liberta dos constrangimentos comerciais, ela podia verdadeiramente reclamar a universalidade, oferecendo a cada nação a possibilidade de dar a conhecer as suas criações e concepções em múltiplos domínios e não apenas naqueles que se subordinavam às leis e aos interesses da produção capitalista (o ideal era pelo menos este).
E o que é que as máquinas da ilusão têm a ver com a exaltação do progresso? Provavelmente, muito pouco. Seria no entanto errado pensarmos que em 1900 o grande movimento do progresso já não está em movimento. É preciso esperar pela Segunda Guerra Mundial para que ele se detenha. Mas já começam a aparecer os sinais de que ele traz consigo uma contradição insanável e de que o tempo do crescimento se torna, paradoxalmente, o tempo que faz mergulhar as coisas no nada — e os fastos do progresso confundem-se com os da ilusão.

A «ARQUITECTURA DE EXPOSIÇÃO»

Para a história e teoria da arquitectura, as Exposições Universais são marcos de importância decisiva. Antes de se definirem por um programa, por determinados objectivos ou pelos produtos que exibem, as Exposições definem-se por serem empreendimentos arquitectónicos. O elemento arquitectónico é o *a priori* absoluto des-

tas manifestações. A Exposição é algo que se «constrói», que se «edifica», que fornece, em suma, à arquitectura um espaço de construção e recepção em larga escala.
Nas relações da Exposição Universal com a arquitectura, o primeiro factor a ter em conta e a solucionar é o do encontro entre a efemeridade do acontecimento e a tendencial perenidade arquitectónica. E o segundo é o da diversidade e eclectismo: a cidade dentro da cidade não tem uma história, só tem presente; não nasce de um espaço definido, concentra por definição muitos espaços e culturas. Por isso, ela tende a espacializar o tempo (exibindo sincronicamente os produtos históricos) e a estabelecer o isomorfismo do espaço. Assim, na Exposição, as leis da harmonia e do equilíbrio são outras; e, sobretudo, ela é feita para ser vista e não para nela se viver.
Não admira por isso que estes grandes acontecimentos tenham dado lugar, quase desde o seu início, a uma «arquitectura de Exposição». Com esta expressão designava-se a mistura de estilos, a fantasia desenfreada, o exotismo, a ousadia, o jogo de máscaras e de excentricidades. Em suma: a hipertrofia do *décor*. Um outro factor que determinava esta «arquitectura de Exposição» era o peso da representação estatal e nacional, de tal modo que a arquitectura dos pavilhões estava ao serviço, por vezes, de uma mensagem política. Foi o caso do pavilhão do México, em 1900, no estilo neogrego, favorito do ditador Porfirio Díaz, quando, tradicionalmente, esta nação escolhia o registo pré-colombiano.
Mas a Exposição era sempre uma ocasião importante para o desenvolvimento de projectos, para a reactivação das discussões arquitectónicas, para a experimentação que estava quase sempre vedada aos arquitectos no centro da cidade histórica. Por isso, as Exposições representaram muitas vezes um capítulo importante na história da arquitectura das cidades que as acolheram.
Londres, em 1851, é o exemplo fundador. No Hyde Park, Joseph Paxton constrói uma espécie de equivalente moderno das basílicas romanas, exclusivamente em vidro e ferro: o Palácio de Cristal. Esta verdadeira catedral dos tempos modernos precisou da mediação histórica para ser considerada uma obra de arquitectura. Na altura da sua construção, defensores e detractores não se cansaram de proclamar que era o primeiro grande edifício público a ser concebido e construído exclusivamente por engenheiros (os primeiros para dizerem que essa era a sua maior virtude; os segundos para lhe apontarem o defeito capital). Ilustrando, no mais elevado grau, uma das características da modernidade, a aliança entre a arte e a indústria, o

Palácio de Cristal estava disponível para se tornar o novo emblema civilizacional. Esta enorme construção temporária, tornada possível por meio de técnicas de arquitectura do vidro e do ferro, não significou apenas uma obra-prima da construção industrializada. Ela obrigou também a descobrir um outro espaço arquitectural por onde a luz do céu penetrava sem entraves. Neste sentido, ele desconstruía a diferença entre interior e exterior (o que significava desconstruir toda a arquitectura clássica) e afirmava a supremacia da luz sobre a matéria. Com o Palácio de Cristal, nasce também a «arquitectura de Exposição» como exposição de arquitectura: era ela que verdadeiramente se expunha, que fazia acontecimento, como ficou provado em 1851, quando a obra de Paxton se ofereceu ao espanto dos visitantes, muito mais do que as máquinas expostas.

A Torre Eiffel, de 1889, é a mais directa herdeira do Palácio de Cristal. Também ela é uma obra de engenharia que desafia a imaginação arquitectónica. Construída com a matéria industrial por excelência — o ferro —, tudo nela evoca as condições industriais da época e o optimismo conquistador que ergue monumentos à vitória da técnica sobre a natureza.

Em 1900, a estrutura expositiva articulada em pavilhões assinala a presença cada vez mais ampla de mostras nacionais e o abandono de um desenho de conjunto e unitário da Exposição. Os arquitectos são mobilizados para a projecção de pavilhões nacionais que, como seria de esperar, tendem a privilegiar as referências à cultura do respectivo país. O «típico» — a lógica da cor local — e o «retro» invadem a Exposição e determinam alguns grandes conjuntos arquitectónicos, com destaque para a Rua das Nações. É assim que o pavilhão inglês era uma réplica de um castelo isabelino com *bow windows*, o italiano, um *palazzo*, o belga, um palácio municipal renascentista, o Mónaco apresentava um composto de extractos do palácio do príncipe e a Suíça, um *chalet* ao lado de uma reconstituição da casa onde nasceu Guilherme Tell. Por sua vez, o pavilhão americano consistia numa redução do Capitólio, no seu estilo neoclássico. Uma redução que não impedia, aliás, de se tratar do mais alto pavilhão estrangeiro, com a sua cúpula a culminar nos cinquenta e um metros. Quanto ao pavilhão da Ásia russa, representação oficial do império dos czares, o que o distinguia não era o colossal mas a magnificência. Paul Morand visitou-o e experimentou subir para uma carruagem do Transiberiano, que era a atracção maior deste pavilhão: «Sentávamo-nos; imediatamente o comboio partia. Ou seja, desenrolava-se a paisagem pintada diante da janela da carruagem imóvel;



De Moscovo a Pequim, no Transiberiano, anuncia o cartaz à esquerda, na foto.
O simulacro da viagem satisfazia o gosto pelo exotismo.

atravessávamos os grandes rios salpicados de bosques flutuantes, as florestas de pinheiros e de larícios, os desertos de onde emergiam os túmulos mongólicos(...). Em Pequim toda a gente desce! Saíamos então da carruagem para nos encontrarmos transportados magicamente para o outro extremo do mundo, junto a uma das portas de Pequim, de tecto extravagante[34].»

Quase vazios no interior, a maior parte destes edifícios era pura fachada feita para *épater*, arquitectura dada em espectáculo, onde as multidões podiam ter os seus sonhos de grandeza, de exotismo ou de luxo. Esta diversidade de estilos acaba por não destoar muito de alguns conjuntos que são pensados unitariamente e não têm o álibi das diferenças culturais. Porque aí impera a lei do eclectismo, capaz de suscitar reacções escandalizadas como esta que um jornalista da época fez dos palácios construídos na Esplanada dos Invalides: «Os ‹palácios› construídos na Esplanada dos Invalides são prodígios de fealdade. Uma vista de conjunto, assim que se desemboca na Ponte Alexandre III, é terrível. Prestando atenção à louca decoração de cada fachada, eles deixam-nos estupefactos. Arquitectos, escultores, ornamentistas, pintores pareceram competir na incoerência. É uma balbúrdia de horrores. Num primeiro momento, julgamos tratar-se de um simples acesso de demência colectiva (...). Temos a impressão de que uma horda de artistas foi abandonada na esplanada apenas

com estas instruções: ‹Construam, esculpam e pintem[35].› » A única unidade que presidiu a esta «amálgama burlesca», do ponto de vista desta testemunha, foi o estilo *chevaux de bois.*

Se a natureza de uma época pode ser lida, em geral, na sua fachada arquitectónica, como propôs Hermann Broch, no conglomerado eclético de estilos que se apresentava nesta Exposição devemos ver o não estilo do século XIX, a pobreza da época encoberta pela riqueza. Paris, neste final de século, chegava ao extremo da sua estrutura barroca com uma alegria e um optimismo que não tinham equivalente noutras paragens. A arquitectura que quase ao mesmo tempo estava a nascer em Viena, sob a forma de frios manifestos, pressagia novos tempos. O que nela se lê, aceitando a proposta de Hermann Broch, é a natureza de uma época da qual, em 1900, Paris nem parece ainda suspeitar.

Ao cidadão parisiense, com o gosto formado por um padrão que eram as ruas de Haussmann (onde a unidade nascia da uniformidade e o ritmo era dado por variações subtis), a Exposição oferecia matéria de sobra para causar o espanto ou a indignação. Aqui, a unidade só podia nascer dos choques sucessivos, das inesperadas justaposições, das incongruências, dos caprichos da policromia. A *Revue de l'Exposition Universelle de 1889* tinha já teorizado sobre este assunto: «A habilidade das Exposições Universais consiste, precisamente, em harmonizar as disparidades, em formar unidade à custa de contrastes violentos[36].»

Estas razões colocavam um travão às críticas. Mas, de um modo ou de outro, o eclectismo estava obrigatoriamente presente em todas as discussões sobre a arquitectura desta exposição. Este eclectismo deriva directamente da cultura arquitectónica das Belas-Artes, que é dominante em 1900 e decorre do modo como é feita a selecção dos arquitectos. Num primeiro momento são apresentados cento e oitenta projectos a concurso não para seleccionar os que melhor servem o *lay out* geral da Exposição, mas para escolher os autores a quem os projectos vão ser entregues. Assim, os responsáveis dos grandes palácios da Exposição são todos laureados primeiro pela Escola de Belas-Artes.

Um representante emblemático deste eclectismo é o Grand Palais: a fachada principal, com cerca de duzentos metros de comprimento e escandida por enormes colunas jónicas, é projectada por Deglane, a pequena fachada em forma de pórtico que dá para a Rua d'Antin é de Thomas, e as partes intermédias, as mais modernas (um grande *hall* de vidro em forma de cruz) são de Louvet. Por sua vez, o seu



O Petit Palais, projectado por Girault, é uma das construções que ficará a perpetuar a memória da Exposição.

gémeo, o Petit Palais, cabe a Girault. É a lógica do eclectismo levada às últimas consequências e promovendo o hibridismo. Estes dois palácios gémeos, que a Exposição de 1900 nos legou como o seu principal monumento, foram pensados como estruturas permanentes. Eleito como critério de uma procurada inovação retórica, o eclectismo exprimiu-se quase sempre em soluções formais marcadas pela abundância decorativa. O triunfo do estafe e do cimento armado induzem esta arquitectura num sentido que já nada tem a ver com o ferro da Exposição de 1889, representado pela Torre Eiffel. Para muitos, a modernidade arquitectónica estava a ser atraiçoada e esta Exposição era a mais retrógrada das últimas décadas. É o que pensa Louis Hautecœur, na sua *Histoire de l'architecture classique en France*, de 1957: «A Exposição de 1900 manifestava uma nítida regressão em relação à de 1889: esta tinha tido a audácia de apresentar na sua nudez as arquitecturas do ferro; aquela dissimula-as sob um disfarce de estafe[37].» Hautecœur não faz mais do que resumir os longos e apaixonados argumentos que então se fizeram ouvir contra a arquitectura de cartão, a primazia da decoração, a estrutura camuflada, o ferro dissimulado. A estes argumentos, contrapunham-se geralmente os seguintes: as Exposições Universais convidavam à inovação e à ousadia pela sua natureza efémera, autorizavam certas liberdades, permitiam um discurso mais subjectivo e desenvolto, libertavam os arquitectos de certos pesos e rigores de outras manifestações arquitectónicas. Era esta espantosa liberdade e profusão de um vocabulário inventivo e surpreendente

que levou alguém com autoridade a escrever que o conjunto formado pela Ponte Alexandre III, o Grand Palais e o Petit Palais era «um dos mais belos que existem no mundo». Para logo acrescentar: «1900 é a partir de agora a nossa modernidade[38].» Quando se abandona o papel de crítico e se adopta o de historiador tudo se oferece a um olhar muito mais complacente. A cristalização do gosto médio de uma época, como era esse conjunto arquitectónico, não podia deixar de se tornar interessante para as épocas seguintes, quando já lhe foi acrescentado o valor da mediação histórica.

O problema, sublinhado pelos críticos, é o de que as inovações técnicas serviam a maior parte das vezes para fornecer novos meios àquilo que eles ridicularizavam sob o nome de «sistema *chantilly*». Uma das construções visadas era a Ponte Alexandre III. Por um lado tratava-se de uma grande obra de engenharia em que aparece associado pela primeira vez o aço ao betão armado, o que permite sustentar um



A Ponte Alexandre III, ainda hoje é uma das passagens obrigatórias para quem visite Paris.

arco único de cerca de cento e sete metros. Mas, por outro lado, essa proeza é copiosamente camuflada sob a «massa de modelar», os candelabros de berloques e as alegorias mais repisadas, confiados a artistas que eram considerados de segunda ordem. Mas para termos uma ideia mais exacta do que foi o triunfo do neo-rococó na Exposição de 1900 temos de observar as fotografias do Palácio do Ensino, do Palácio dos Fios, Tecidos e Vestuário, do Palácio das Minas e da



A Porte Binet, ou Salamandra, distinguiu-se das outras pelo seu excesso e aparato, muito ao gosto da época.

Metalurgia, sem esquecer a monumental porta de entrada da Praça da Concórdia, assinada por René Binet, que ficou conhecida como «a Salamandra». No cimo, instalada neste trono gigantesco, tinha sido colocada «la Parisienne», uma enorme estátua de Paul Moreau-Vauthier.

Como um barómetro do gosto fútil da época e da adesão fácil ao aparato irresponsável das extravagâncias, Paul Morand faz-nos perceber por que razão a porta tinha causado a admiração e o espanto das multidões: «Ela representa no entanto a expressão mais perfeita do gosto da época. É a mais bela das cinquenta entradas desta feira mundial. Entre dois minaretes iluminados de azul e estátuas policromas dominadas por auriflamas, ornadas de cabuchões, no cume de um imenso arco flamejante (que lhe dá o nome de Salamandra), parece levantar voo, sobre uma bola dourada, uma sereia que tem à cabeça o barco da cidade de Paris, de saia lisa, lançando ao vento um casaco de noite de falso arminho: a Parisiense; este espantalho cheio de correntes de ar parece-se também com as senhoras de *La Vie Parisienne*[39].»

A «Salamandra» constituía um emblema quase caricatural de um *kitsch* muito típico desta Exposição que tinha os seus defensores: «Ela pode rivalizar com os maravilhosos tapetes do Oriente, sarapintados, cobertos de flores e de folhagens[40]», dizia um ilustre contem-

porâneo, Gustave Babin. Nenhum outro monumento da Exposição foi objecto de tão vivas críticas. Para além da saturação decorativa que a elevava ao mais alto grau da gratuitidade arquitectónica, os críticos viam nela um colosso despropositado, com os seus cinquenta e oito *guichets*. A coroá-la, a estátua da cidade de Paris exacerbava-lhe a pompa e acrescentava-lhe mais um suplemento enfático de grande envergadura. Tão ridicularizada foi que se tornou quase um problema nacional e político, sobretudo a partir do momento em que alguns deputados resolveram vir a terreiro defendê-la. «Como sabeis, o mandato de deputado, para além de certas imunidades políticas, confere a quem está investido dele uma competência artística tão rápida quanto indiscutível[41]», comentava ironicamente um jornal da época. Mas as críticas não se detiveram nas soluções decorativas e arquitectónicas. Um aspecto funcional foi apontado como defeito a esta porta principal: o facto de ela não dar acesso directamente a nenhum dos grupos arquitectónicos mais importantes da Exposição. Uma vez transposta, chegava-se simplesmente aos jardins. Quem quisesse avistar um dos conjuntos mais imponentes, mal entrasse no recinto da Exposição, tinha que entrar por uma das portas secundárias, na intersecção dos Campos Elíseos com a Avenida Nicolau II (para a qual davam as fachadas principais do Grand e do Petit Palais). Daí podia-se abranger a famosa perspectiva, que tanta tinta fez correr, tendo como fundo a cúpula dos Invalides.

No Quinto Congresso Internacional dos Arquitectos, que se desenrolou em Paris, de 9 de Julho a 4 de Agosto de 1900 (tendo como pano de fundo e pretexto a Exposição), um dos temas privilegiados foi o das reconstruções histórico-artísticas. Esta preocupação muito em voga no final do século XIX tinha sido transposta para a Exposição e determinava-lhe a «filosofia»: era responsável pela «retromania» dominante. O exemplo extremo dessa paixão, encontramo-lo na reconstituição, à beira do Sena, de um bairro de Paris medieval, com as suas tendas, as suas estalagens, as suas sentinelas e as suas prostitutas.

Na profusão decorativa da arquitectura da Exposição de 1900, há uma diferença fundamental a estabelecer entre o que era simples reprodução do já existente, levado ao esgotamento das suas possibilidades e a roçar a caricatura (o que é mais ou menos a definição que Borges deu de estilo barroco na sua *História Universal da Infâmia*), e o que era a inovação introduzida pela Arte Nova, a que a Exposição deu um lugar importante não tanto na arquitectura, mas na decoração dos pavilhões. Era o caso da decoração do pavilhão finlandês,

feita por um checo a viver em Paris, Alfons Mucha, o da Bósnia-Herzegovina, a sala de chá vienense, o pavilhão azul, as obras de Sauvage e de Guimard (o autor das entradas do metro parisiense) para as pastelarias da Esplanada dos Invalides.

A Arte Nova, que floresceu na passagem do século (também ficou conhecida como o «estilo 1900»), trazia em si uma ideia de beleza, de liberdade, de «ética da comunicação existencial», como afirmou um dos mais notáveis estudiosos deste movimento, o alemão, aluno de Jaspers, Dolf Sternberger[42]. Acentuando o problema da relação entre arte e sociedade, pode ser considerada a primeira das vanguardas, no modo como tenta investir todos os aspectos da vida e transformá-la segundo os cânones de um ideal que considerava a arte experiência total, ética e cultural, capaz de transcender a própria vida e sublimá-la. A Arte Nova quis instaurar uma nova visão do mundo através de um «espaço estético total» (Sternberger). Artistas como Behrens e Olbrich (o arquitecto vienense do pavilhão de exposições da Secessão, em 1897, e autor da célebre colónia para artistas em Darmstadt, em 1899), Van de Velde e Eckemann, Joseph Hoffmann e Otto Wagner, todos visavam a casa como obra de arte total. Sublimando a realidade contingente no mito do Belo, a Arte Nova encontra a sua vocação profunda no ornamento e na decoração. É um ornamento que se traduz em linhas envolventes, dinâmicas, sinuosas, de contornos nítidos e definidos, que se desdobram e multiplicam em feixes de linhas que se propagam em leque. August Endell, arquitecto do famoso Atelier Elvira de 1897-98 (Munique foi a capital do Jugendstil), destruído depois pelos nazis, escrevia em 1898: «Estamos a assistir ao surgir de uma arte com formas que não significam ou representam nada, não evocam nada, mas podem estimular o nosso espírito tão profundamente quanto o podem fazer os tons musicais[43].»

Em Paris, os nomes mais representativos do estilo 1900 não estão presentes com projectos de arquitectura. A afirmação do movimento na Exposição passa sobretudo através das artes decorativas que tinham uma expressão significativa no pavilhão austríaco e no chamado «pavilhão azul», na sala da colónia dos artistas de Darmstadt, na sala da escola de Praga e noutros pavilhões acima referidos. Da sala de jantar de Hoffmann ao quarto de Olbrich, Paris reunia uma representação importante da mais recente novidade artística que uma outra concepção do «moderno» iria hostilizar e, por vezes, ridicularizar.

O alemão Siegfried Bing, que tinha inaugurado em Paris, em Dezembro de 1895, as Galerias da Arte Nova, com um catálogo que incluía os melhores artistas do seu tempo (pintores, escultores, gráfi-

cos, ceramistas, arquitectos...), apresenta-se em 1900 com a Casa da Arte Nova, que foi descrita desta maneira: «Sob as árvores dos Invalides, à beira da aldeia bretã, ergue-se uma fachada clara. Coroada por um friso de orquídeas, decoram-na painéis de cores vivas e linhas onduladas de uma rara harmonia, para além de mulheres, flores e paisagens simbólicas; *windows* introduzem aí saliências imprevistas; ela sorri e irradia alegria e claridade: é a casa da Arte Nova[44].» Se compararmos esta descrição às que são feitas do pavilhão azul (um restaurante da autoria do arquitecto René Dulong), encontramos a mesma invasão das linhas curvas, uma igual deformação sistemática dos objectos, um gosto idêntico pelas decorações vegetais. Paul Morand chamou-lhe, desdenhosamente, estilo «polvo»: «O que o senhor Arsène Alexandre chama ‹o encanto profundo das serpentinas alinhadas pelo vento› é o estilo ‹polvo›, a cerâmica verde e mal cozida, as linhas forçadas estendidas em ligamentos tentaculares, a matéria torturada em vão (...) a abóbora, a raiz de malvaísco, as volutas de fumo, inspiram um mobiliário ilógico onde se vêm instalar a hortênsia, o morcego, a batata, a pena de pavão, invenções de artistas de quem se apoderou a maléfica paixão do símbolo e do poema (...). Numa época de luz e de electricidade o que triunfa é o aquário, o esverdeado, o submarino, o híbrido, o venenoso[45].»



O Pavilhão da Alemanha foi um dos melhores exemplos do *Jugendstil*.

Era fácil, e certamente injusto, ridicularizar a Arte Nova. Nos seus excessos mais comuns, ela prestava-se à caricatura. Mas nos seus momentos geniais ela era esse «gesto magnífico», de que falou Le Corbusier, que sacode «as farpelas de uma velha cultura». E aí, nes-

ses momentos, ela não era «nem velha nem nova», como gostava de responder Alfons Mucha[46]. Este checo, que tinha abandonado Praga poucos anos antes para ir viver em Paris, já se tinha distinguido com uns cartazes para um espectáculo de Sarah Bernhardt. Em 1889, o ministro austríaco dos caminhos-de-ferro encomenda-lhe um cartaz e a capa do catálogo para a participação austro-húngara na Exposição Universal. Além desse trabalho, era também responsável pela decoração do pavilhão da Bósnia-Herzegovina, que foi considerado um dos mais importantes, precisamente pelas suas decorações: representações das lendas da Bósnia numa faixa superior, onde dominava um tom azul que dava uma atmosfera de penumbra nocturna. O ornamento principal, de dois metros e meio de altura, mostrava doze cenas da história da Bósnia. A ele vinha-se acrescentar uma graciosa figura feminina — a Bósnia — sentada entre rosas e coberta por um manto claro, «oferecendo os seus produtos à Exposição», como indicava uma inscrição. As obras de Mucha estiveram também representadas na secção austríaca do Grand Palais: uma aguarela intitulada *O Nosso Pai* e uma grande painel decorativo, *A Mulher*.
Mas se quisermos ter uma ideia completa do que a Arte Nova representou para a Exposição de 1900, em Paris, não podemos esquecer o Teatro de Loïe Fuller, que Henri Sauvage e Pierre Roche construíram em homenagem à famosa bailarina americana (ídolo de poetas como Mallarmé, inspiradora de artistas como Toulouse-Lautrec e Rodin). A fachada era modelada segundo a espiral dos véus que Loïe Fuller fazia serpentear, introduzindo um efeito de transformação, sensualidade e leveza que eram, na dança, o equivalente do modelo ornamental da Arte Nova.
Ainda a Arte Nova estava no auge e já o grande arquitecto vienense Adolf Loos bania com extrema violência todo o ornamento e embelezamento que, segundo ele, desviavam a arte da sua função. Ao seu lado nesta luta implacável contra a «corrupção da Beleza», viesse ela dos seus contemporâneos ou da tradição clássica, estava o escritor Karl Kraus, génio da crítica e da demolição satírica que chamou desdenhosamente aos representantes do Jugendstil austríaco «os decoradores do fim do mundo». A fórmula que Karl Kraus utilizou para explicar o sentido da batalha em que se tinha empenhado juntamente com Adolf Loos, resumiu-a ele nestes termos: «Adolf Loos e eu próprio, ele literalmente, eu verbalmente, não fizemos mais do que mostrar que existe uma distinção entre uma urna e um bacio de quarto e que a cultura se ‹joga› nesta diferença. Os outros, os que defendem valores positivos, classificam-se em duas categorias: os



Palais du Champagne, outro exemplo da exuberância ornamental
a que Loos chamou "a corrupção da Beleza".

que tomam a urna por um bacio de quarto (os historicistas) e os que tomam o bacio de quarto por uma urna (os modernistas)[17].» Quando Adolf Loos visitou a colónia dos artistas de Darmstadt, foi este o seu comentário: «A casa de Behrens — eis um belo *design* para gravatas[18].» Para ele, o moderno não tinha como referência o mito do Belo ou outros valores perenes, só podia ser o actual, o quotidiano, o contingente, em suma, a ausência de qualquer valor.

O eco destas discussões iniciadas em 1900 não chegou a Paris a tempo de afectarem a Exposição ou condicionarem a sua recepção. Mas a história — e a história quase imediata — haveria de revê-la à luz do que ela própria ignorou. Por vezes de um modo injusto e cruel, rindo-se das ambiguidades e do lugar que a Arte Nova aí ocupou. Outras vezes, com propósitos de liquidação nada respeitosos: em 1912, algumas entradas do metro parisiense foram renovadas por

intolerância para com a Arte Nova. Muito antes de Le Corbusier ter publicado em França, em 1920, a tradução de *Ornamento e Crime*, o texto doutrinário de Adolf Loos, já a Exposição de 1900 tinha perdido o direito a ser considerada «a nossa modernidade». Pouco indulgentes, os novos tempos não podiam deixar de olhar com alguma repugnância a futilidade de um *décor* em excesso, o historicismo ecléctico, o esteticismo vazio resultante da intrusão da arte em tudo. Curiosamente é o próprio Le Corbusier, nos antípodas de tudo aquilo que tinha triunfado em 1900, que se mostra disponível para valorizar o acontecimento nalgumas das suas afirmações mais inovadoras: «... 1900, em Paris, mostra um deslumbrante conjunto dessas coisas em que a natureza, descurando os cuidados eficazes da geometria, vem contorcer a vida dos materiais e das matérias que a ela são submetidos. Mas havia aí um esforço soberbo, uma coragem considerável, uma ousadia muito grande, uma verdadeira revolução. Por volta de 1900, um gesto magnífico: a Arte Nova. Sacodem-se as farpelas de uma velha cultura[49].»

A ARTE E A MERCADORIA

No programa de Picard, as classificações disciplinares e a sua hierarquização constituem um ponto central na organização da Exposição: «A fim de continuarmos, tanto quanto possível, fiéis às tradições francesas, considerámos, como ponto de partida da nova classificação, a classificação de 1889, e ajustámo-la tendo em conta as críticas legítimas de que ela foi objecto, assim como os ensinamentos fornecidos pelas Exposições estrangeiras (...). Em primeiro lugar estão a educação e o ensino: é por aí que o homem entra na vida; é também a fonte de todos os progressos. Imediatamente a seguir vêm as obras de arte, obras de génio às quais deve ser concedido o seu lugar de honra. Motivos da mesma ordem devem fazer com que seja atribuído o terceiro lugar aos instrumentos e processos gerais das letras, das ciências e das artes. A seguir vêm os grandes factores da produção contemporânea, os agentes mais poderosos do desenvolvimento industrial, no fim do século XIX: material e processos gerais da mecânica; electricidade; engenharia civil e meios de transporte[50].»
O lugar privilegiado concedido à arte neste programa não tem equivalente na história das Exposições Universais do século XIX. Em 1851, em Londres, a arte era programaticamente excluída para se

dar a exclusividade aos objectos de algum modo ligados às técnicas, às indústrias, às matérias-primas e às tecnologias construtivas. As Exposições nasciam assim bem definidas no seu alcance e objectivos: eram acontecimentos do mundo industrial para promover o comércio e o conhecimento tecnológico e científico. Mas logo a seguir, em 1855, Paris impõe a presença da arte, retirando a exclusividade aos produtos industriais e da economia. A tradição dos *Salons* transferia-se assim para a Exposição, mas com um objectivo mais vasto: o de fazer o balanço da produção artística não apenas de um ano mas de toda uma geração e quem sabe se um dia de todo um século. O ano de 1900 será a oportunidade para cumprir esta última promessa. Entretanto, Paris podia erguer a bandeira da introdução da dimensão artística (já que à Inglaterra cabia a prerrogativa de ter inventado a Exposição Universal) e reclamar o estatuto de farol do universo em matéria de arte.

Mas as propostas de Picard para 1900 contêm uma novidade que não pode passar despercebida: para cada grupo haverá uma exposição contemporânea e outra centenal, tanto para as máquinas e todos os «factores da produção contemporânea», como para a arte. A questão importante não está apenas nesta vontade de estender o balanço do século a todos os domínios; está no facto de se colocar a arte e a indústria lado a lado na mesma demonstração do progresso. O progressismo moderno da retórica oitocentista encontrava aqui um ponto de chegada que nenhum argumento podia relativizar. A proposta de Picard, na sua evidência inquestionável, valia por todo um programa assente numa filosofia da história a que nenhum domínio da actividade humana se podia subtrair. Por outro lado, a contiguidade entre a arte e a indústria no espaço da Exposição era muito mais do que uma contingência. Era a alegoria de uma aliança que produzia um efeito de reversibilidade: a arte tinha de se medir com a técnica, não apenas no seu modo de difusão e de «exposição» mas na sua natureza intrínseca, nos seus processos imanentes (o que não significa uma vontade de se assimilar a ela, mas de a criticar por dentro, ao ponto de a esterilizar através da ornamentação); a técnica, por sua vez, tinha de responder aos apelos da arte. É este processo que determina a esteticização que investe todos os sectores da Exposição de 1900, criando as condições para o «espaço estético total» e para a «uniformização da arte e da vida» reclamados pelo Jugendstil.

A Exposição era o lugar onde este mútuo desafio ganhava uma expressão redobrada e se tornava evidente em todas as suas possibilidades. O primeiro espírito lúcido a perceber esta contaminação da

arte pela mercadoria e as implicações que tinha o facto de a mercadoria se ter tornado objecto de exposição como a arte foi Baudelaire. No primeiro de uma série de artigos que escreveu sobre a Exposição de 1855, *Da Ideia Moderna do Progresso Aplicada às Belas-Artes*, este «poeta lírico no apogeu do capitalismo» mostra-se consciente das formas de atenção que a arte exige perante o espectáculo e a universalização da mercadoria: «Que faria, que diria um Winckelmann moderno (...) de um produto chinês, produto estranho, bizarro, contorcido na sua forma, intenso na sua cor, e por vezes delicado até ao ponto de se esvanecer? No entanto, é um espécime da beleza universal; mas é necessário, para que seja compreendido, que o crítico, o espectador, opere em si uma transformação que tem a ver com o mistério, e que, por um fenómeno da vontade agindo sobre a imaginação, ele aprenda consigo próprio a participar no meio que deu origem a essa florescência insólita. Poucos homens têm — de maneira completa — esta graça divina do cosmopolitismo[51].»
O modo de entender e tematizar a relação da arte com a indústria faz das Exposições Universais festas verdadeiramente modernas. Depois de Baudelaire, é Mallarmé, numa carta de 1871 sobre a Exposição Universal de Londres, quem se mostra atento a este facto novo cheio de consequências e de desafios para os artistas: «Os nossos expositores não se espantarão com a nossa solicitude pela sua tentativa — na verdade, a de toda a Idade Moderna — de fusão da arte com a indústria. Não será um dever recíproco que a arte decore os produtos necessários às nossas necessidades imediatas, ao mesmo tempo que a indústria multiplique pelos seus processos rápidos e económicos esses objectos outrora embelezados apenas pela sua raridade? Proponho-me procurar, sob a feliz inspiração do vosso programa, que acabo de resumir, todas as coisas que participam deste duplo aspecto[52].» Este processo de transformação do estatuto da arte que Mallarmé começa a apreender em todas as suas consequências encontrará, pouco mais de meio século depois, a sua formulação actualizada na tese benjaminiana da perda da aura do objecto artístico na época da sua reprodutibilidade técnica.
Mas nem toda a gente, nesta segunda metade do século XIX, percebeu o que se estava a passar ou se mostrou disponível para uma ligação directa com o presente. Em 1863, numa resposta a um relatório sobre a Escola de Belas-Artes, dirigida a um ministro, Ingres defende-a desta maneira: «Agora querem misturar a indústria com a arte. A indústria! Não a queremos! Que ela permaneça no seu lugar e não venha instalar-se nas escadas da nossa escola[53].» Walter Benjamin,

que cita esta carta de Ingres, transcreve também as palavras indignadas que o Palácio da Indústria, da Exposição de 1855, suscita num escritor da época: «Enquanto este infame edifício subsistir (...) terei todo o prazer em renegar o meu título de homem de letras[54].» E termina com esta exclamação lacónica, como se o simples facto de se poder justapor as duas palavras fosse por si só uma inclassificável ignomínia: «A arte e a indústria![55]»

De tudo o que foi dito, é fácil e obrigatório concluir que a presença da arte na Exposição de 1900 não se limita aos acontecimentos e aos lugares que expressamente lhe foram reservados. As manifestações artísticas de 1900 seriam bastante mais limitadas na sua afirmação se apenas tivéssemos em conta as exposições que o Grand e o Petit Palais acolheram. No primeiro tinham sido montadas três exposições: a decenal francesa, a centenal francesa e as secções estrangeiras. Na centenal, constituída por 3073 obras de 91 colecções públicas e 310 privadas, podiam ver-se numerosas obras-primas de pintores como Delacroix, Descamps, Vernet, Rouault, Daubigny, Manet e um bom número de impressionistas, tais como Courbet, Degas, Monet, Pissarro, Cézanne, Gauguin, Renoir. Completamente ignorado, dez anos depois da sua morte, era Van Gogh, enquanto Rodin encenava uma mostra retrospectiva da sua obra na Ponte de Alma. Este gesto provocatório de Rodin (que, apesar de tudo, beneficiou de uma inauguração oficial) tinha antecedentes notáveis e mais radicais, sintomáticos da desconfiança, ou mesmo aversão, com que os intelectuais e os artistas sempre olharam as Exposições Universais. Já em 1855 Courbet tinha decidido manifestar publicamente e de um modo enfático a sua hostilidade, expondo as suas obras num pavilhão situado à vista dos locais da Exposição. Manet repete a provocação na década seguinte e, em 1889, Gauguin e uma série de outros artistas, reunidos sob o nome de «Grupo impressionista e sintetista», organizam uma exposição das suas obras num Café des Arts, no Champ-de-Mars. «A instalação é um pouco primitiva, muito estranha e sem dúvida boémia! Mas que querem? Se estes pobres diabos tivessem à sua disposição um palácio não teriam seguramente pendurado as suas telas nas paredes de um café», lia-se num artigo de *Le Moderniste*, de 26 de Maio de 1889[56].

Sem grandes novidades e com muitas obras medíocres (foi o que disseram os críticos da época), a exposição decenal não provocou o mesmo entusiasmo que a anterior. Dominava a tradição e, apesar de enorme, o que nela se apresentava era quase idêntico ao que já tinha sido visto dez anos antes. O regulamento, por si só, era revelador dos

critérios que tinham presidido à selecção e das contradições a que a arte mais oficial estava sujeita quando confrontada com o tempo da técnica que era o seu: eram excluídas as cópias, as obras não emolduradas, as incisões obtidas com processos industriais, as esculturas em terra não *cotta*.

Quanto às colecções estrangeiras, o tom era o da diversidade. Ao lado de um Klimt, estavam Hodler, Segantini, Repin, Maliavin, Kupka... No pavilhão espanhol, discreto e ainda bastante longe de anunciar a revolução que algum tempo depois irá provocar, Picasso está representado com um dos seus primeiros trabalhos. Algumas obras são danificadas por um violento temporal que a 6 de Maio se abate sobre Paris, provocando estragos na estrutura do Grand Palais (decididamente, a Exposição não pode contar com cumplicidades meteorológicas: a canícula desse Verão bateu alguns recordes e a temperatura subiu aos trinta e nove graus).

O Petit Palais, por sua vez, albergava uma exposição retrospectiva da arte francesa, das origens a 1800, o que dá bem a ideia da megalo-



O Petit Palais acolheu a maior retrospectiva da arte francesa realizada até então. Estiveram ali expostas cerca de 4 774 obras.

mania e do delírio de retrospecção (parente próximo da euforia das reconstituições históricas) que atingiu os organizadores. As 4774 obras aqui expostas, provenientes de museus, bibliotecas, catedrais e colecções privadas, são oferecidas à cidade de Paris a troco de subvenções.

Alguns palácios nacionais também tinham as suas exposições retros-

pectivas. As mais notadas foram as da Alemanha, que apresentou as colecções de arte de Frederico, o *Grande*, onde se destacavam numerosos quadros de Watteau; da Espanha, com peças raras da colecção da rainha e dos museus nacionais; e da Grã-Bretanha, com obras famosas de Reynolds, Gainsborough, Turner e Constable.

O que importa destacar é que 1900 representou o triunfo do Impressionismo, depois da sua exclusão em sucessivas Exposições Universais. Mas essa arte que tinha nascido à margem dos esplendores das avenidas de Haussmann e distante de toda a arte oficial, ainda encontra no final do século sinais de resistência patética, como a de um distinto presidente de um Instituto, Léon Gérome, que, integrado no cortejo de inauguração, barra a entrada do Grand Palais ao presidente Loubet: «Pare, Senhor Presidente! Está aqui a desonra da arte francesa![57]» E esta não foi a única manifestação pública de intolerância ou, muito simplesmente, de incompreensão. Para Zola, elas foram «o exemplo mais marcante do medo que o público sente perante tanto talento novo e original e do triunfo desse talento original por pouco que ele persiga obstinadamente os seus fins[58]».

A FESTA VERDADEIRAMENTE MODERNA

Marx estava em Londres em 1851, por altura da primeira Exposição Universal, e as suas considerações sobre ela, completado com o que escreveu no final do primeiro capítulo de *O Capital* sobre a fetichização da mercadoria, são um analisador fundamental para percebermos o que significaram as Exposições Universais da segunda metade do século XIX, do ponto de vista de uma «filosofia material» que Walter Benjamin irá prosseguir à sua maneira, com o seu materialismo profundo que chega ao limite de um modelo onírico quando trata o mundo das coisas como um mundo de coisas sonhadas. Para Marx, em 1851 «a burguesia celebra a sua maior festa», num tempo em que, anuncia o filósofo, o seu fim está próximo: «A burguesia internacional ergue com esta Exposição o seu panteão na Roma moderna, onde exibe os deuses que criou para si própria com orgulhosa complacência (...). A burguesia celebra a sua maior festa num tempo em que o colapso da sua glória total é iminente, um colapso que mostrará de uma maneira surpreendente como o poder que ela criou superou os seus constrangimentos[59].»

A festa tinha um carácter quase religioso, e o seu objecto de culto chamava-se «progresso». Reivindicando o progresso como a sua

ideia suprema, o século XIX julgou poder apresentar-se como a modernidade por excelência, convidando as massas a celebrarem a nova divindade nascida da máquina, da técnica, do novo regime de produção, consumo, exposição e difusão a que estavam sujeitos os produtos do trabalho humano. Impõe-se assim a conclusão lapidar de Walter Benjamin: «As Exposições são as únicas festas verdadeiramente modernas[60].»

A modernidade tinha a sua sede própria nas grandes cidades. Eram elas que forneciam ao homem moderno o modelo de espaço e de tempo à altura de uma nova época que se alimentava da fugacidade das imagens, da imparável sucessão da novidade e da contingência, do aparecimento de novos sujeitos sociais. Por isso, as Exposições, enquanto «festas verdadeiramente modernas», reproduziam o modelo da grande metrópole. Em 1851, o Palácio de Cristal não era ainda uma cidade mas uma Torre de Babel inspirada pela utopia tecnológica. Porém, a evolução das Exposições Universais da segunda metade do século XIX vai tornar obrigatória uma metáfora para as descrever: a «nova cidade». Não uma cidade qualquer, com as suas limitações e problemas, com as suas sedimentações de vida não urbana e a persistência de modelos pré-modernos, mas a cidade moderna ideal — a grande metrópole que fornece mobilidade às multidões e se transforma a si própria em espectáculo e mercadoria, prefigurando novos mecanismos de consumo, como já Marx tinha observado em 1851. A Exposição de Paris, em 1900, culmina este processo levando-o à exaustão e anunciando a transição para um outro modelo que acentua a dimensão cultural e puramente festiva e já pouco tem a ver com as Exposições industriais.

Mas a história das Exposições de Paris, no século XIX, acompanha o movimento de modernização urbana e inspira-se nele de uma forma muito mais do que acidental. Até à renovação da cidade levada a cabo por Haussmann, Paris tinha uma dimensão moderada. Em 1859, Georges-Eugène Haussmann, prefeito do Sena (lugar que ocupou de 1853 a 1870), inicia um conjunto de obras de dimensão colossal para a transformar numa cidade nova, unificada, monumental apta a responder às novas exigências do tráfego urbano: é o Paris do Segundo Império, «capital do século XIX». O ideal urbano de Haussmann, a sua solução para modernizar a cidade tradicional, era o *boulevard*, a grande avenida aberta em perspectiva para a qual davam enormes enfiadas de ruas. As grandes perspectivas do *boulevard* de Haussmann impunham às necessidades técnicas e às pragmáticas opções urbanas um fim eminentemente artístico, conforme a

uma preocupação típica do século XIX (Walter Benjamin também atribui a Haussmann um objectivo estratégico: o novo traçado urbano tornava impossível a construção de barricadas, impedindo a emergência de novas comunas).
Em 1900, nove anos após a morte de Haussmann, as obras ainda não estavam completas nem suscitavam já o mesmo entusiasmo. O projecto haussmanniano de uma renovação total prosseguia lentamente mas já não fazia parte das preocupações actuais. No entanto, o futuro já estava assegurado e a grande cidade moderna em que Paris se tinha transformado estava em condições de desempenhar o seu papel. As avenidas de Haussmann tinham criado as bases económicas, sociais e estéticas para o tráfego moderno, para a mobilidade da multidão urbana emergente que alimentava o espectáculo moderno da grande metrópole. É essa possibilidade de se deslocar ao longo de infinitos corredores urbanos, de beneficiar das novas condições de mobilidade que se tinham tornado um valor urbano fundamental, que proporciona às massas um enorme conjunto de actividades e experiências, entre as quais o encontro com os produtos da indústria, da técnica, da ciência e da arte: é aquilo a que Baudelaire chamou, em *O Pintor da Vida Moderna* «a embriaguez religiosa das grandes cidades[61]».
A Exposição Universal transferia para o seu interior esse prazer da deambulação, potenciava o gozo misterioso de estar entre as multidões e fornecia os templos modernos consagrados a essa embriaguez. Era o lugar onde se essencializavam os aspectos característicos da vida moderna porque arrastava consigo um turbilhão de pessoas e objectos, anulava na multidão os valores de classe e de indivíduo em direcção a um desígnio superior que Balzac formulou desta maneira: «O nosso século unirá o reino da força isolada, abundante em criações originais, ao reino da força uniforme, mas niveladora, igualizando os produtos, produzindo-os em massa, e obedecendo a um pensamento unitário, última expressão da sociedade[62].»
A multidão é o filtro através do qual a cidade integra o *flâneur*, essa figura maior da modernidade que representou para Baudelaire a possibilidade de esteticizar todos os domínios da vida. O modo de existência do *flâneur* confunde-se com a arte de habitar a cidade moderna, de se situar no seu seio. Ele é o artista moderno por excelência porque «assentou praça no coração da cidade, no meio do fluxo e refluxo do movimento, no meio do fugaz e do infinito, no meio da multidão da grande metrópole[63]». É, em suma, aquele cuja profissão de fé é casar com a multidão — «*épouser la foule*» — como escreve Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna.* Mas esta nova forma de

o artista habitar a cidade não significa uma adesão sem reservas e um modo pacífico de socialização. Pelo contrário, entre o artista moderno e a cidade estabelece-se uma relação esquizofrénica, um *pathos* da marginalidade que se manifesta na vontade de se situar sempre à margem dela mesmo estando no seu centro. Por isso, o artista moderno é um artista maldito, à imagem do *flâneur* que habita a cidade mas não participa da sua economia produtiva nem dos processos simbólicos de homogeneização. Neste sentido, ele é não só um inútil mas alguém que faz a afirmação ostensiva da ética da inutilidade.

Foi o Paris de Haussmann, «essa paisagem composta de vida pura» de que falou um dia Hofmannsthal, que criou o *flâneur*. A cidade prodigalizava todos os meios para que este se sentisse no seu *habitat* e até tinha inventado uma forma de promover a *flânerie* em estado puro, contraponto necessário à ideologia do trabalho e do progresso: eram as célebres passagens parisienses que serviram a Benjamin como ponto de partida para o seu projecto de fazer a reconstrução histórico-filosófica de uma época. No seu *Livro das Passagens*, Benjamin cita a definição que um guia ilustrado de 1852 dá das passagens: «Essas passagens, recente invenção do luxo industrial, são corredores, com tectos de vidro e entablamentos de mármore, que se estendem através de blocos completos de edifícios cujos proprietários se uniram para um género de especulação. Dos dois lados da passagem, que recebe de cima a luz, alinham-se as lojas mais elegantes, de maneira que uma passagem é uma cidade, um mundo em miniatura[64].» A passagem é uma galeria comercial que serve também de acesso a uma outra rua. Ao contrário de um edifício comercial, que por mais público que seja não deixa de ser um lugar reservado, delimitado do passeio público e oferecendo resistência, mínima que seja, à entrada, a passagem oferece-se sem obstáculos à multidão urbana, na medida em que também tem a função de passeio público; é um lugar de trânsito num duplo sentido: porque se passa através dela e porque é um lugar intermédio entre a rua e o interior. Verdadeiros *halls* de exposição da mercadoria, as passagens consagram definitivamente a deambulação como errância no mundo do consumo. As passagens marcam o aparecimento da mercadoria na paisagem urbana, fornecendo a vitrina onde os produtos se oferecem à concupiscência dos sentidos. Tal como a publicidade (de que elas são contemporâneas e irmãs gémeas) as passagens transfiguram as coisas no sentido da idealização.

As Exposições Universais surgem e desenvolvem-se neste contexto.

Por isso, Benjamin define-as como «lugares de peregrinação em honra da mercadoria como fétiche[65]», retomando a análise de Marx sobre a fetichização da mercadoria. Tanto a «peregrinação» de Benjamin como o «fétiche» de Marx remetem para carácter «místico» que os produtos do trabalho humano adquirem quando revestem a forma de mercadoria (Marx fala mesmo da «alma da mercadoria», ao que Benjamin tece o seguinte comentário: «Se a mercadoria tivesse uma alma, seria a mais delicada que se pode encontrar no reino das almas[66].»). O que Marx anuncia é um estádio da sociedade capitalista em que os produtos do trabalho já não têm a ver com a satisfação de necessidades humanas, mas com um valor abstracto que só se define pela acumulação e pela troca. Na análise de Marx, o valor de uso anula-se no valor de troca, transfigurando a mercadoria num fétiche, numa fantasmagoria cheia de «subtilezas metafísicas» e «argúcias teológicas».



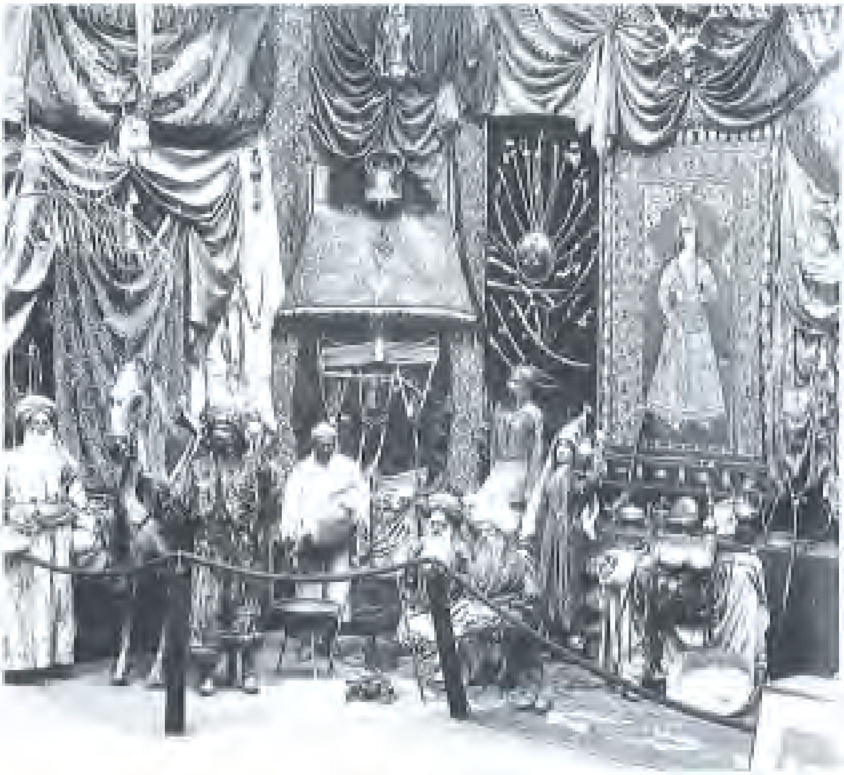
A multidão enchia os passeios e jardins desta cidade efémera.

As Exposições Universais são o lugar onde este processo de idealização adquire a sua maior evidência. Já em 1867, o Guia da Exposição de Paris se mostra atento ao mistério que habita esses templos do efémero, ao modo como as coisas se transfiguram e idealizam para reaparecerem sob a forma de epifanias do inapreensível: «O público necessita de uma concepção grandiosa que surpreenda a sua imaginação; é preciso que o seu espírito se detenha espantado perante as maravilhas da indústria. Ele quer contemplar um olhar feérico e não produtos similares e uniformemente agrupados[67].»
A definição de Benjamin, segundo a qual «as Exposições são lugares de peregrinação em honra da mercadoria como fétiche», tinha-lhe sido inspirada não apenas por Marx (que tinha tornado explícito o aspecto religioso ao falar da «alma» e das «subtilezas teológicas» da mercadoria), mas também por uma afirmação de Taine, aquando da Exposição Universal de Paris, em 1855: «A Europa deslocou-se para ver as mercadorias[68].» Esta frase, hoje para nós tão natural, estava

longe de o ser na época em que foi proferida. O fenómeno da «visibilidade» da mercadoria tinha acabado de nascer nas Exposições Universais, onde, potencialmente, o universo inteiro adquiria o carácter de mercadoria. As multidões acorriam a elas para ver, para apreender o que estava exposto através do mais idealizador dos sentidos. Afastadas do consumo, as massas não podiam aceder à posse dos produtos (assinalados, muitas vezes por uma indicação: «É proibido tocar nos objectos expostos»), mas podiam usufruir da espectacular fantasmagoria em que eles se tinham tornado e encontrar aí um divertimento. Era aliás isso e nada mais que estas grandes manifestações, transformadas num «imenso bazar platónico[69]», ofereciam indiferentemente a toda a gente (com destaque para as classes trabalhadoras, a quem começaram por dar um lugar tão privilegiado que puderam reivindicar o desejo de se tornarem, para os trabalhadores, grandes festas da emancipação). É esta lição que os organizadores das Exposições Universais aprendem rapidamente. Tudo pode ser matéria de exposição e, uma vez exposto, está sujeito ao mesmo destino de irrealidade. Esta regra, o desejo de exposição total, faz com que a história das Exposições do século XIX seja a de um contínuo crescimento, acompanhado por uma acentuação progressiva da dimensão lúdica e feérica. O ano de 1900 é o espelho onde se vem reflectir este processo histórico e onde se torna claro, se não dermos importância à retórica oficial, sempre atrasada em relação aos acontecimentos, que as fantasmagorias do capitalismo começam a ficar exasperadas, a tenderem para a caricatura de si próprias, como se torna evidente no êxtase panorâmico e na desmesurada tendência para a atracção que se apoderam desta Exposição.

O conceito benjaminiano de «fantasmagoria» parece ter sido inspirado na noção marxiana de «fétiche», na análise que este faz do processo de transfiguração da mercadoria. Para Benjamin, as fantasmagorias são os reflexos das formas de vida e das produções materiais, como se fossem imagens oníricas colectivas que conservam o estatuto ambíguo de aparência, miragem, expressão e ideal. Neste sentido, a mercadoria é uma fantasmagoria na medida em que, nela, o valor de troca anula o valor de uso; o próprio progresso é uma fantasmagoria da história, uma vez que se funda num modelo onírico: «Cada época sonha com a seguinte», afirma Benjamin citando Michelet. No sonho em que cada época vê as imagens da época seguinte, não devemos ver um esclarecimento do presente pelo passado, ou do passado pelo presente. A relação entre esses dois tempos não é linear, contínua. Não se trata de algo que se desenrola progres-

sivamente, mas de imagens bruscas, descontínuas, aquilo a que Benjamin chama as «imagens dialécticas». Por isso, o seu modelo de progresso é fundado na ideia de catástrofe: «Que as coisas continuem a ‹ir assim› — eis a catástrofe. Ela não reside no que vai acontecer, mas no que, em cada situação, é dado[70].»
Para Baudelaire, na interpretação de Benjamin, o moderno é um armazém de imagens dialécticas. Nos textos que escreveu sobre a



Também a mercadoria exposta fazia parte da féerie que havia tomado a Exposição. As pessoas viam mas não tocavam nesses objectos de desejo.

Exposição de 1855, o poeta mostra-se atento não só à inquietante ambiguidade de que se tinha dotado a mercadoria, mas também à novidade desse manancial de imagens que essa manifestação propiciava e de onde retirava as suas motivações mais profundas. Na Exposição, ganhava evidência aquela definição formulada em *O Pintor da Vida Moderna*: «A modernidade é o transitório, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é eterna e imutável[71].» Perante a *féerie* da Exposição Universal, Baudelaire percebe o desafio que a arte e a mercadoria lançam uma à outra, num tempo em que a experiência mudou na sua própria estrutura. E exprime-o com este exemplo: «Que diria um Winckelmann moderno (...) face a um pro-

duto chinês, produto estranho, bizarro, contorcido na sua forma, intenso na sua cor, e por vezes delicado até ao ponto de se esvanecer? No entanto, é um espécime da beleza universal; mas é necessário, para que seja compreendido, que o crítico, o espectador opere em si próprio uma transformação que tem a ver com o mistério, e que, por um fenómeno da vontade agindo sobre a imaginação, ele aprenda por si próprio a participar do meio que deu origem a esta florescência insólita[72].» A arte moderna tinha pulverizado os cânones estéticos clássicos; as Exposições Universais, como «as únicas festas verdadeiramente modernas», pulverizavam a diferença entre a arte e a mercadoria.

Perante o exotismo do vaso chinês, Baudelaire experimenta o «choque» do novo como uma das cruciais sensações modernas. À semelhança da grande metrópole, e exacerbando-lhe as potencialidades, a Exposição colocava o visitante perante uma tal variedade de objectos que estes se diluíam como signos e submetiam-se a um novo regime de circulação e de visibilidade que era a da vida na cidade moderna. O choque é o efeito do novo que não foi experimentado e não pode sê-lo porque representa um absoluto que não é acessível a nenhuma interpretação nem pode ser medido por comparação. É ele que está na origem da ilusão que a moda infatigavelmente proporciona. Compreendemos assim o interesse de Baudelaire pela moda e a forma como ela se inscreve na sua estética.

Baudelaire percebeu como ninguém, e daí a sua modernidade, o potencial de estranheza de que os objectos ficam dotados a partir do momento em que assumem o valor de mercadoria e deixam de ser eficazes os cânones que estabeleciam a sua inteligibilidade tradicional. É esta a proposta de Benjamin, formulada a partir de uma teoria da experiência em que esta pressupõe um elemento inconsciente e colectivo que é transmitido de geração em geração. Deste ponto de vista, a experiência no sentido antigo está em declínio no tempo de Baudelaire (que é também o tempo das primeiras Exposições Universais) e a sensação de «choque» tornou-se a nova forma de resposta subjectiva. A estática e lenta apreensão das coisas e do mundo é abolida pela efemeridade e contingência como características da vida moderna.

É necessário ter em conta esta complexa teoria da experiência para percebermos a evolução das Exposições Universais da segunda metade do século XIX. As inúmeras atracções que povoam a superfície da Exposição, em 1900, indicam que a contemplação foi substituída pela distracção e as qualidades tácteis sobrepõem-se às visuais (o melhor exemplo disso são todas aquelas atracções em que o visi-

tante tinha mesmo sensação de viajar, passando pelas experiências físicas que a viagem implica; recordemos que no Mareorama alguns visitantes chegavam a enjoar como se de facto estivessem a fazer uma viagem de barco). A máquina é então o divertimento moderno e já não apenas a força mítica da indústria. Dela, das suas ilimitadas possibilidades, nasce o prazer do choque ligado ao automatismo, à artificialidade, ao conforto e à velocidade. Na Exposição de 1900, nenhum exemplo ilustra melhor as projecções que a máquina agora suscita do que a passadeira rolante — a «rua do futuro», como ficou conhecida na altura. Na passadeira rolante projectava-se o sonho de acrescentar ao prazer da deambulação que a cidade moderna proporcionava o prazer da velocidade e do automatismo. Se a rua conduzia o *flâneur* para um tempo que tinha chegado ao fim e se cumpria na sucessão de presentes, a «rua do futuro» assegurava a coincidência entre o tempo e o espaço.

O que acontece a partir do momento em que o choque se torna a norma (como acontece na grande cidade e nas Exposições) e em que o homem se oferece sem qualquer protecção à recepção de choques sucessivos, como um «caleidoscópio provido de consciência[73]», de que fala Baudelaire? Benjamin dá-nos uma resposta que decorre de toda a sua teoria da experiência e do seu entendimento da modernidade: o homem é expropriado da experiência e entra-se no reino do tédio. Encontramos aqui os temas do «*ennui*» e do «*spleen*» baudelairianos, ligados ao tempo do consumo e da produção industrial como um tempo vazio. O *spleen*, no dizer de Benjamin, é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência, ou seja, o esvaziamento da ideia dialéctica de progresso. Com a sua *nonchalance* ostensiva, o *flâneur* eleva o tédio à condição de trágico moderno (uma espécie de trágico da ausência de trágico, do desencanto do mundo), oposto ao processo de produção.

O tédio foi um problema da maior actualidade para as Exposições Universais e está precisamente no centro da necessidade que estas sentiram de se dotarem de um número cada vez mais vasto de entretenimentos. Fazendo um balanço da Exposição de 1900, um ensaísta observou: «Seria cruel insistir no fiasco sinistro de prazer nas ruas de Paris. As pessoas vieram procurar Sodoma e Gomorra e só encontraram o mar Morto. Toda a publicidade afixada prometia risos, alegria, canções de felicidade; e foi a Sagrada Paixão que se apoderou dos corações quando confrontados com estes angustiados grupos de feira: trágicos Pierrots em desespero, cobertos de pesadas máscaras brancas, cantores frívolos com uma voz sufocada pela angústia, ros-

tos devastados pela miséria, onde os esgares de riso acabavam num bocejo de tédio[74].» Nesta caricatura podemos ver o lúgubre emblema da modernidade como rotina e da Exposição como pura superfície onde se inscrevem os signos da artificialidade, onde triunfa a indiferença e o descontínuo, irredutíveis a uma ordem superior de sentido. Por detrás dos faustos do progresso e da modernidade, a Exposição de 1900 está condenada a ser retrospectiva, a não ter mais nada para celebrar senão o passado, porque os caminhos do futuro, começa-se a supeitar, estão irreversivelmente interrompidos.

O PAVILHÃO PORTUGUÊS

Portugal esteve presente na Exposição de Paris, em 1900, representado com dois pavilhões: um, no Quai d'Orsay, outro na Rua das Nações. Consultando, no entanto, os principais documentos do acontecimento (os relatórios oficiais, os recortes da imprensa francesa da época, as histórias e os guias das Exposições Universais e da de 1900 em particular) verificamos que eles não fazem uma única referência à representação portuguesa[75]. Portugal parece ter ficado apenas numa margem da história da Exposição de 1900 através de um *fait-divers*: o português que foi de Lisboa para Paris em duas mulas, dando descanso a uma enquanto montava a outra. Chegou a Paris não se sabe em quanto tempo, mas a horas de visitar a Exposição. As mulas também chegaram vivas. Numa Exposição em que os transportes tiveram um lugar fundamental e em que houve uma exposição de automóveis, o episódio não deixa de ser irónico.
Da presença de Portugal em Paris, na Exposição de 1900 temos o testemunho de José de Figueiredo num pequeno livro de 1901: *Portugal na Exposição de Paris*[76]. O livro serve muito mais para nos esclarecer acerca da polémica interna que o pavilhão português da Rua das Nações desencadeou (ajudando-nos a perceber algumas ideias dominantes e o clima cultural que reinavam entre nós), do que para nos informar sobre a nossa presença efectiva em Paris. Numa curta passagem inicial, José de Figueiredo dá-nos uma informação que ajuda a perceber a razão pela qual a presença portuguesa parece ter sido tão pouco notada: o nosso pavilhão principal estava perdido num recanto escuso da Rua das Nações, escondido pelos magnificentes pavilhões nacionais das grandes potências, numa situação aliás equívoca porque este não era um pavilhão nacional, era um pavilhão colonial, como observa José de Figueiredo.



O Pavilhão Português, da autoria do arquitecto Ventura Terra, suscitou alguma polémica.

No concurso para a escolha deste projecto, apareceram dois concorrentes: o projecto de Ventura Terra (1866-1919), arquitecto formado pela Academia de Belas-Artes do Porto e residente em Paris desde 1887, e o de Raul Lino (1879-1974), um arquitecto de formação alemã ainda romântica que o torna sensível aos códigos de identidade nacional. Os dois projectos representavam claramente a formação cultural de cada um: por um lado, o de Ventura Terra, influenciado pela arquitectura francesa da época, ao ponto de «a pequena escala quase plagiar a entrada do recinto de pavilhões diversos da Exposição Internacional de Paris de 1889», na opinião de Pedro Vieira de Almeida[77]; por outro, o de Raul Lino, desvinculado das tendências da época, propondo uma nova linguagem onde se tematizam e essencializam valores nacionais.
O júri escolheu o projecto de Ventura Terra. Mas para a história da arquitectura portuguesa deste século o acontecimento importante não foi essa escolha, mas a polarização que esses dois projectos inauguram: eles marcam as duas tendências fundamentais que acompanham todo o nosso século, tanto na prática como na teoria arquitectónicas e, nessa medida, revelam-se importantes para uma periodização da arquitectura em Portugal no século XX, como defende Pedro Vieira de Almeida. Entre a procura e a afirmação de uma «arquitectura portuguesa», como a que Raul Lino propõe no seu projecto e que irá caracterizar toda a sua longa e bem sucedida carreira, e o cosmopolitismo de Ventura Terra (e a que Pedro Vieira de Almeida chama o «modelo progressista») irá situar-se a história da arquitectura moderna em Portugal.
Quando escreveu o seu livro, José de Figueiredo não podia ainda saber o que iriam representar esses dois projectos. De resto, as suas preocupações e os seus argumentos têm muito pouco a ver com a arquitectura e muito mais com a ideologia (enfim, tanto quanto é possível separar a arquitectura da ideologia...). O pavilhão português não lhe agradou porque não era suficientemente português, não

era «típico» nem respondia às representações colectivas de uma entidade abstracta que é a identidade portuguesa. E algumas indicações no seu livro deixam perceber que a sua posição estava longe de ser única. Um largo sector da opinião autorizada entendia que Portugal devia estar representado em Paris com um pavilhão onde os valores estéticos e culturais tanto da fachada como do recheio tivessem uma afirmação claramente nacional. Não era uma novidade na época: a Rua das Nações resultava quase toda ela deste nacionalismo cultural que se confundia muitas vezes com o nacionalismo ideológico e político.

Curiosamente, José de Figueiredo nunca se refere ao projecto de Raul Lino. O que o move é exclusivamente o desagrado perante o projecto de Ventura Terra. Logo na primeira página, a sua intenção normativa torna-se bem explícita: o pavilhão deveria ser «uma construção típica, o mais acentuadamente portuguesa que fosse possível, de maneira a dar com a bizarria e originalidade das suas linhas, a sugestão e o pitoresco encanto da nossa terra[78]». E a seguir faz uma incursão na história da arte para procurar na tradição mais ancestral o que é verdadeiramente «pitoresco» e «acentuadamente português»: «Frisamos por isso quanto seria erróneo (...) a escolha do estilo manuelino para tal fim. Esse estilo que, como o ‹plateresco› em Espanha, não é senão a deformação pela sobrecarga decorativa, do estilo gótico, é o menos tipicamente nosso que é possível. Por isso a linha geral a procurar deveria ser antes a do romano que, já pela secularidade da sua tradição latina, já pela natureza forte da nossa luz — de cuja exuberância ele com os seus alpendres e curtas aberturas tão bem nos defende — é o mais português que temos[79].»


Representação portuguesa no Palácio da Alimentação.

Quanto à exposição em si das obras portuguesas, José de Figueiredo elogia a nossa representação na secção de «Agricultura e Alimentos», onde se destacava uma escultura representando uma camponesa a esmagar as uvas, da autoria de Teixeira Lopes. Na secção de «Educação e Ensino», havia fotografias documentais, ao lado de aguarelas de António Ramalho e Roque Gameiro.

Quanto à pintura, para José de Figueiredo ela continuava, tal como o pavilhão, a ser pouco característica: «Ao primeiro relance, a nossa secção de pintura (...) tinha este defeito fundamental: ser muito incaracterística. Muito pouca paisagem, e essa, ainda mesmo a melhor, salvo um quadro de Malhoa e algumas insignificantes manchas de Keil, muito francesa[80].» Para além de Malhoa e Keil, estavam representados, entre outros, Columbano (que apresentava um conjunto de retratos de Henrique de Vasconcelos, Raul Brandão, o conde de Arnoso, Trindade Coelho e Eça de Queirós, considerados por José de Figueiredo como o nosso grande trunfo na exposição de pintura), Cândido da Cunha, Carlos Reis, Júlio Ramos, Adolfo Rodrigues, Maria Augusta Bordallo e, *last but not least*, o rei D. Carlos, que merece um respeitoso reparo: «Não foi muito feliz no que expôs.»

Na secção de escultura, a representação portuguesa era dominada pela figura de Teixeira Lopes, que assinava a maior parte dos trabalhos apresentados. Para além de um monumento a Oliveira Martins, colocado no Cours de la Reine, onde se representava uma figura alegórica da História, havia mais onze trabalhos deste escultor. *Infância de Caim* e *Dor* (um monumento fúnebre) são as outras duas obras deste escultor que mais elogios merecem de José de Figueiredo. Obras dos escultores Tomás Costa, Fernandes de Sá e António Alves Pinto completavam a presença da escultura portuguesa em Paris.

Cumprida a sua missão discreta em Paris, estas obras tiveram um destino funesto que as impediu de regressar a Portugal em busca de melhores dias de glória: o navio em que regressavam a Portugal naufragou perto de Sagres com todo o recheio que transportava. O trágico acontecimento ocorreu já depois de José de Figueiredo ter concluído o seu livro, mas ainda a tempo de acrescentar um apêndice onde lamenta, para além da perda irreparável das obras, «o silêncio que se tem feito à roda deste naufrágio». E acrescenta: «Não quer isto dizer que imputemos aos nossos comissionados em Paris a absoluta culpa desse desastre, fazendo-nos eco dos boatos inadmissíveis, por monstruosos, que a esse respeito correram. Seja, porém, como for, o que não podemos, entretanto, deixar de reconhecer é que ele foi, em grande parte, a consequência da falta de carinho com que, em Portugal, são geralmente tratadas as coisas da arte. Assim é que, enquanto a Alemanha se preocupava seriamente com as reconstruções das obras de arte que expôs em Paris, a ponto de, com todos os cuidados, as fazer recolher antes de definitivamente encerrada a grande exposição — isto para evitar que, vindo com as dos outros



países, elas se pudessem porventura extraviar ou danificar na trapalhada da confusão geral — os nossos comissionados em Paris fizeram o que se viu. Atiraram-nas para dentro de um ‹chaveco›, o primeiro que lhes apareceu, sem se importarem que ele oferecesse, ou não, condições de garantia[81].»

«NUNCA PARIS TINHA SIDO TÃO BELO»

Se cada Exposição Universal teve a sua cor própria, a de 1900 pode ser definida pelo modo como ergueu uma grande festa sobre os despojos de um século industrialista e empreendedor que tinha



chegado ao fim. A grande ideia fundadora das Exposições, a livre-troca, já não despertava os mesmos entusiasmos. Em sua substituição, o proteccionismo estatal tinha avançado para retirar dividendos que desviavam a manifestação dos seus objectivos originais: por detrás de tudo o que se apresentava, havia um país que se representava. Com a máxima visibilidade e aproveitando todas as circunstâncias, o poder político exibia os seus símbolos e estendia um véu de irrealidade sobre a Exposição.

Paris, que tinha acolhido e organizado a Exposição, via nela uma ocasião para se entregar às celebrações retóricas da sua grandeza; e a França inteira via-se convidada a participar nesta grande festa nacional, esquecendo provisoriamente as suas suspeitas em relação

à capital. Um grande banquete nas Tulherias, para o qual o presidente Loubet convidou todos os presidentes das Câmaras de França e das colónias foi a ocasião para exaltar a obra-prima incontestada e fazer dela um uso político que nem o discurso dos grandes princípios universais conseguia ocultar. Estávamos a 22 de Setembro, cerca de um mês e meio antes de a Exposição encerrar, mas a data merecia que se antecipasse a grande festa da despedida: era o aniversário da República. Que outra data punha a França em estado de digerir um banquete nacional e de se reunir para os ágapes políticos?
Também aqui se fez alarde dos números, para demonstrar que a Exposição tinha sido tão grande nas suas realizações como nas suas solenidades: 606 mesas, 22 077 presidentes de câmara, duas garrafas de vinho por pessoa. No final, entoou-se uma canção apropriada a todo este calor comunicativo que dissipava diferenças e atenuava rivalidades. Eis o refrão:

Que j'aime voir autour de cette table,
Des radicaux, des royalistes,
Des ralliés, des socialistes,
Que c'est comme un bouquet de fleurs!

Dia 5 de Novembro, a Exposição encerrava as suas portas. A cidade provisória ficava agora entregue ao martelo dos demolidores, que deviam fazer o seu trabalho antes de a ruína e a decadência se sobreporem à memória do esplendor. Mesmo assim, no fim da festa o brilho já não é o mesmo e «a cidade nova», precocemente envelhecida, começa a não estar à altura das evocações grandiosas. Paul Morand conta como a encontrou nos seus últimos dias: «Quando regressei a Paris, no Outono, a Exposição estava a chegar ao fim, o cartão amolecia, as cúpulas de ouro apagavam-se por detrás de um nevoeiro cinzento-pérola que a porcelana de Copenhaga tinha recentemente tornado moda. Depois, tudo desapareceu, os negros desvaneceram-se como esses mágicos d'*As Mil e Uma Noites*...
De mala às costas, eu voltava às aulas e passaram-se vinte e cinco anos para que voltasse a ver os pagodes japoneses, as carruagens-cama chinesas, os elefantes do Camboja. A Exposição tinha sido não apenas um sucesso, mas um benefício. Tinha acalmado os nervos dos Franceses depois de um drama terrível, tinha marcado uma trégua, senão entre os partidos, pelo menos entre os homens; o ódio

pelos estrangeiros, tão vivo em 1889, tinha-se dissipado um pouco; tinham-se feito conhecimentos; os comboios de militares tinham-se tornado comboios de prazer: plácido como um guarda-barreiras, o país tinha visto desfilar carruagens cheias de iroqueses, de muçulmanos, de venezuelanos. Nunca Paris tinha sido tão belo[82].» ■



NOTAS

1. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich*, Leipzig, 1928, pág. 37, cit. *in* Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pág. 195 (ed. utilizada).
2. Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, pág. 63.
3. H. de Balzac, *L'Illustre Gaudissart*, Paris, Calman-Lévy, 1837, cit. *in* Walter Benjamin, *Paris capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*, Cerf, 1989, pág. 85 (ed. ut.).
4. Cit. *in* Pascal Ory, *Les Expositions Universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982, pág. 30.
5. Stephen Zweig, *Le Monde d'hier*, Paris, Belfond, 1982, pág. 157, (ed. ut.).
6. Alberto Savinio, *Souvenirs*, Palermo, Sellerio, 1989, pág. 54.
7. Paul Morand, *1900*, Paris, Belfond, 1981.
8. Cit. *in Le livre des Expositions Universelles, 1851-1889*, Paris, Éd. des Arts Décoratifs-Herscher, 1983, pág. 11.
9. Cit. *in L'Exposition de Paris (1900)*, Paris, Encyclopédie du Siècle.
10. Cit. *in* Jean-Jacques Bloch e Marianne Delourt, Paris, *Quand Paris allait à l'Expo*, Fayard, 1980.
11. Émile Zola, *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*, Paris, Flammarion, 1969.
12. Cit. *in* Roland Barthes, «La Tour Eiffel», in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1993, pág. 1381.
13. Para este breve relato da história do metro de Paris, seguimos o livro de Bernard Marchand, *Paris, histoire d'une ville (XIXe. siècle)*, Paris, Seuil, 1993.
14. Cit. *in* A. Quantin, *L'Exposition du siècle*, Paris, Revue le Monde Moderne, 1900.
15. Cit. *in Le livre des Expositions universelles, 1851-1889*, Paris, Éd. des Arts Décoratifs-Herscher, 1983, pág. 106.
16. *Idem, Ibidem.*
17. *Idem, Ibidem.*
18. Cit. *in* Philippe Bouin e Christian-Philippe Chanut, *Histoire française des Foires et des Expositions universelles*, Baudouin, 1980, pág. 138.
19. *Idem, Ibidem.*
20. *Idem, Ibidem.*
21. *Idem, Ibidem.*
22. A. S. de Doncourt, *Les Expositions universelles*, Lille-Paris, 1889, pág. 77, cit. *in* Walter Benjamin, *op. cit.*
23. Marshall Bermann, *Tudo o Que É Sólido Se Dissolve no Ar*, Lisboa, Ed. 70, 1989 (ed. ut.).
24. Cit. por François Mathey, in *Le livre des Expositions universelles, 1851-1889, op. cit.*
25. Cit. *in Exposition 1900*, supl. de *L'illustré Soleil du Dimanche.*
26. K. Marx, «Le Manifeste communiste», *in Œuvres I*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1965 (ed. ut.).

27. Cit. *in* Philippe Bouin e Christian-Philippe Chanut, *op. cit.*, pág. 158.
28. Cit. *in The Panoramic Dream. Antwerp and the World Exhibitions 1885-1894-1930*, Antuérpia, 1993.
29. Cit. *in L'Éxposition de Paris (1900), op. cit.*, pág. 87.
30. Cit. por Eliane Wauquiez, *in Le livre des Expositions universelles, 1851-1889, op. cit.*, pág. 316.
31. Paul Morand, *op. cit.*
32. *L'Exposition de Paris (1900), op. cit.*
33. Cit. *in* Pascal Ory, *op. cit.*, pág. 42.
34. Paul Morand, *op. cit.*
35. Cit. por Yvonne Brunhammer, *in Le livre des Expositions universelles, 1851-1889, op. cit.*, pág. 16.
36. *Revue de l'Éxposition universelle de 1889*, Paris, 1889, pág. 38.
37. Louis Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, Paris, 1957.
38. Henry Loyrette, *in Le livre des Expositions universelles, 1851-1889, op. cit.*, pág. 232.
39. Paul Morand, *op. cit.*
40. Cit. *in* Philippe Babouin e Christian-Philippe Chanut, *op. cit.*, pág. 144.
41. Cit. *in L'Exposition de Paris (1900), op. cit.*, pág. 87.
42. Dolf Sternberger, *Jugendstil*, Bolonha, il Mulino, 1994, pág. 10 (ed. ut.).
43. Cit. *in* Dolf Sternberger, *op. cit.*, pág. 12.
44. Cit. *in Le livre des Expositions universelles, 1851-1889, op. cit.*, pág. 114.
45. Paul Morand, *op. cit.*
46. Patrizia Runfola, *Le palais de la mélancolie*, Paris, Christian Bourgois, 1994, pág. 161.
47. Cit. por Carl E. Schorske, *in Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1986, pág. 78.
48. Cit. *in* Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof*, Milão Adelphi, pág. 111.
49. Le Corbusier, *Manière de penser l'urbanisme*, Denöel, 1963.
50. Alfred Picard, *Le bilan du siècle: 1801-1900*, Paris, Imp. Nationale, 6 vols., 1906-1907.
51. C. Baudelaire, «De l'idée moderne du progrés appliquée aux beaux-arts», *in Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, pág. 722.
52. S. Mallarmé, «Trois lettres sur l'Exposition International de Londres», *in Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1945, pág. 667.
53. Cit. *in* Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 572.
54. Cit. *in* Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 159.
55. Cit. *in* Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 159.
56. Cit. *in* Patrizia Runfola, *op. cit.*, pág. 103.
57. Cit. *in* Pascal Ory, *op. cit.*, pág. 64.
58. E. Zola, *op. cit.*
59. K. Marx, *Œuvres IV*, Paris, Gallimard, Pléiade.

60. Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 190.
61. C. Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *in op. cit.*, pág. 796.
62. H. de Balzac, *L'Illustre Gaudissart*, Paris, Calman-Lévy, 1837, cit. *in* Walter Benjamim, *op. cit.*, pág. 85.
63. C. Baudelaire, *op. cit.*, pág. 795.
64. Walter Benjamin, *op. cit.*, pág. 37.
65. Walter Benjamin, *Écrits français*, Paris, Gallimard, pág. 295 (ed. ut.).
66. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, pág. 71 (ed. ut.).
67. Cit. *in* Giorgio Agamben, *Stanze*, Turim, Einaudi, 1977, pág. 46.
68. Cit. *in* Walter Benjamin, *Écrits français, op. cit.*, pág. 295.
69. *The Panoramic Dream. Antwerp and the World Exhibitions 1885-1894-1930, op. cit.* pág. 48.
70. Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages, op. cit.* pág. 491.
71. C. Baudelaire, *op. cit.*, pág. 797.
72. C. Baudelaire, *op. cit.*, pág. 722.
73. C. Baudelaire, *op. cit.*, pág. 790.
74. Eugène-Melchior De Vogue, «La défunte exposition», *in La revue des deux mondes*, Nov.-Dez. 1900, pág. 385.
75. Consultámos para este trabalho não só os principais livros sobre as Exposições Universais, mas também algumas publicações oficiais da Exposição de 1900 e compilações de recortes da imprensa da época sobre o acontecimento. No entanto, esta investigação está longe de ser exaustiva, pelo que não podemos afirmar em absoluto que a presença portuguesa não é objecto de qualquer referência.
76. José de Figueiredo, *Portugal na Exposição de Paris*, Lisboa, Empresa da História de Portugal, 1901.
77. Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, *História da Arte em Portugal*, Alfa, vol. 14, pág. 21.
78. José de Figueiredo, *op. cit.* pág. 17.
79. *Ibidem*, pág. 18.
80. *Ibidem*, pág. 43.
81. *Ibidem*, pág. 140.
82. Paul Morand, *op. cit.*

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS:

— Alfred Picard, *Le bilan du siècle: 1801-1900*, Paris, Imp. Nationale, 6 vols., 1906-1907.
— *Les Expositions universelles*, Paris, Le livre de Paris, 1978.

— Linda Aimone e Carlo Olmo, *Le Esposizioni Universali, 1851-1900*, Umberto Allemandi & C[a], 1990.
— Werner Plum, *Les Expositions universelles au XIXe. siècle*, Cahiers de l'Institut de la Fondation Friedrich Ebert, Bona, 1977.
— Michel Corday, *Comment on a fait l'Exposition*, Paris, Flammarion, s/d.
— Florence Pinot de Villechenon, *Les Expositions universelles*, Paris, PUF, col. Que-sais-je?, 1992.
— John Allwood, *The Great Exhibitions*, Londres, Studio Vista, 1977.
— Raymond Isay, *Panorama des Expositions universelles*, Paris, Gallimard, 1937.